1-22262
09

ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 6

Главная телепремьера сезона!

телеканал
Домашний
по будням
в 19:30

ГЛЕНН КЛОУЗ РОУЗ БИРН

СХВАТКА

Премии «Эмми» и «Золотой глобус» в 2008 году

Свидетельство о регистрации СМИ Эл №ФС77-23799 от 20 марта 2006 г.

www.domashny.ru

❑**ИЗНАНКА СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИИ: «ИМЯ РОССИЯ» — ИСТОРИЯ И МИФЫ, СКАЗКИ И БЫЛЬ ЕСТЬ СФЕРЫ ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ, ГДЕ ХИТ-ПАРАДЫ НЕУМЕСТНЫ, И ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ, КАК И РЕЛИГИЯ, НЕСОМНЕННО, К НИМ ОТНОСИТСЯ** *МИХАИЛ МОРОЗОВ* ❑**«КАРАМАЗОВЫ»: СЦЕНА — ЖИЗНЬ — КИНО — РЕАЛЬНОСТЬ ПРОБЛЕМАТИКУ РОМАНА ПЕТР ЗЕЛЕНКА АКТУАЛИЗИРОВАЛ В ЖАНРЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ДРАМЫ** *ТАМАРА ДОНДУРЕЙ* ❑**«ЧУЖИЕ»: НАШ ОТВЕТ НЕДРУЖЕЛЮБНОМУ МИРУ ЗДЕСЬ ПРЕДСТАВЛЕНА НАСТОЛЬКО ОДНОПОЛЯРНАЯ КАРТИНА МИРА, ЧТО ДЛЯ ДРУГОГО ПОЛЮСА НЕ ОСТАЕТСЯ МЕСТА** *ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА* ❑**ОГОНЬ ЛАТИНСКИХ СТРАСТЕЙ ИСПАНСКОЕ СОЛНЦЕ РОМАНТИЗИРОВАЛО В ЛАБИЛЬНОЙ МАНЕРЕ АЛЛЕНА РОМАНТИЧЕСКУЮ СТРУЮ** *НИНА ЦЫРКУН* ❑**«МОЛОДОСТЬ»-2008: «КИНО ПРОТИВ ТОТАЛИТАРИЗМА» КИНЕМАТОГРАФ СОПРОТИВЛЕНИЯ — ЭТО, ПО СУТИ, «САМИЗДАТ» XXI ВЕКА** *ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК* ❑**КОГДА НЕУВЕРЕННОСТЬ ПРОТЯГИВАЕТ РУКУ ЛЮБОПЫТСТВУ ИНОГДА КАЖЕТСЯ, ЧТО КАРЬЕРЕ КОНЕЦ. НО Я ВСЕГДА ЛОМАЛА СВОЙ ИМИДЖ! ВСЕГДА!** *ЭММАНЮЭЛЬ БЕАР* ❑**ИСКУССТВО, ЛЮБЯЩЕЕ РИСК ИСТВУД ГОТОВ И ДАЛЬШЕ РАЗРУШАТЬ КЛИШЕ И ПРЕВОСХОДИТЬ ВСЕ ЗРИТЕЛЬСКИЕ ОЖИДАНИЯ** *ДЖЕФФ ЭНДРЮ* ❑**«СТРАНА КОРМАКА МАККАРТИ» ОН НЕИЗМЕННО СЕРЬЕЗЕН. СКОРБЕН. ПОРОЮ БЕЗЫСХОДНО ПЕССИМИСТИЧЕН. БЕЗУДЕРЖНОЕ СМЕХОТВОРЧЕСТВО — НЕ ЕГО СТИХИЯ** *НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №1/09

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
МИХАИЛ МОРОЗОВ
История в стиле «поп»

10
А.АРХАНГЕЛЬСКИЙ — В.ЕРОФЕЕВ — Л.РАДЗИХОВСКИЙ
Диагноз Россия
Дискуссию ведет С.Бунтман

21
АНАТОЛИЙ ГОЛУБОВСКИЙ
Идентичность как формат
Подборка материалов, посвященная телепроекту «Имя Россия»

РЕПЕРТУАР

27
НИНА ЦЫРКУН
Секреты Лос-Анджелеса
«Подмена», режиссер Клинт Иствуд

31
ТАМАРА ДОНДУРЕЙ
Трудности перевода
«Карамазовы», режиссер Петр Зеленка

35
ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА
Близкие контакты неизвестной степени
«Чужие», режиссер Юрий Грымов

39
НИНА ЦЫРКУН
Третий ингредиент
«Вики Кристина Барселона», режиссер Вуди Аллен

43
ЕВГЕНИЯ ЛЕОНОВА
Такая смирная игра
«Стиляги», режиссер Валерий Тодоровский

46
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Кинематограф сопротивления
«Молодость»-2008: документальное кино

50
МИХАИЛ ГОРЕЛИК
На сцене Вселенной
«Вечная репетиция», режиссер Герц Франк

КОММЕНТАРИИ

57
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
Сквозь облако мифов

ИМЕНА

61
БАРБЕТ ШРЁДЕР:
«Улыбка — лезвие ножа»
Беседу ведет и комментирует Джеффри Макнэб

66
ЭММАНЮЭЛЬ БЕАР:
«Доказать, что я другая...»
Беседу ведет Мишель Ребишон

71
ДЖЕФФ ЭНДРЮ
Тихий американец
Портрет Клинта Иствуда

Р А З Б О Р Ы

81
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Фестиваль без фестивальности
Стокгольм-2008

88
ОЛЕГ ИВАНОВ
Сова как аутсайдер
Неделя японского кино в Москве

92
НИК ДЖЕЙМС
Кому нужны критики?
Заметки главного редактора

101
СЕРГЕЙ АНАШКИН
Симулянты и подражатели
Турин-2008

108
НАТАЛЬЯ ОВЧИННИКОВА
На перекрестке культур
«Флаэртиана»-2008

О П Ы Т

113
КЛИНТ ИСТВУД:
«...пока не превращусь в рамоли»
Беседу ведет Жан-Поль Шайе

118
ДЕЙВ КЭЛХОУН
Девушка в ярких красках
«Беспечная» и другие фильмы Майка Ли

M E D I A

125
ВЕРА ЗВЕРЕВА
Телевидение понижающего стандарта
Российское ТВ: теория и практика

Ч Т Е Н И Е

139
НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ
Четыре шоссе в никуда
Кормак Маккарти

144
КОРМАК МАККАРТИ
Старикам тут не место
Сценарий

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Павел Корин. «Александр Невский». Центральная часть триптиха «Александр Невский». 1942

МИХАИЛ МОРОЗОВ

История в стиле «поп»

СИМУЛЯЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕИ

Когда на московских улицах появились гигантские рекламные плакаты небесно-синего цвета с крупными буквами «Имя Россия», невольно подумалось, что речь идет о новой политической партии. «Наружки» таких нечеловеческих размеров прежде удостаивалась только партия «Единая Россия» в преддверии думских выборов в декабре 2007 года. Вскоре выяснилось, что речь идет о новом проекте телеканала «Россия», и от этого ощущение значимости происходящего, его сановной важности еще более укрепилось. Высшая санкция всего происходящего подтверждалась и короной над заглавием, как государевой печатью. Становилось ясно, что готовится промоакция национального масштаба: будут пиарить Россию. Причем не для Запада, а для самих себя, на внутреннем рынке. Создавать национальную идентичность.

Изобретение России

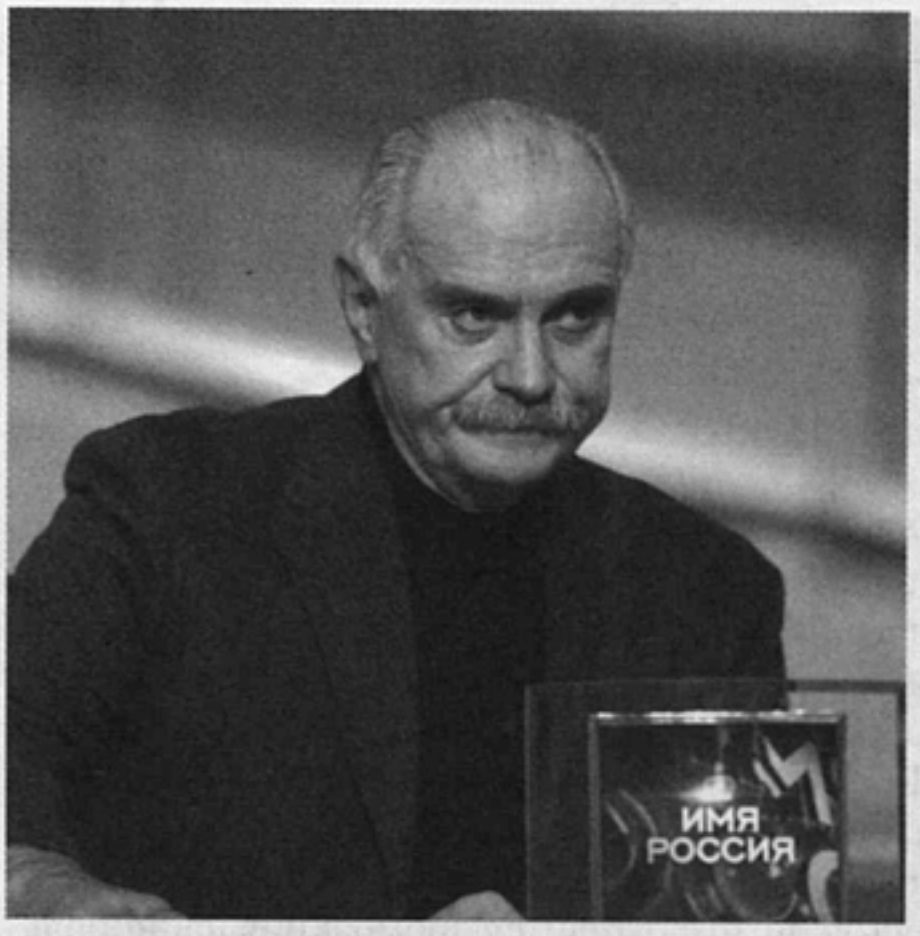
В идее социального конструктивизма, в том числе в придумывании нации, нет ничего нового. В последние двадцать пять лет историки все чаще пользуются образом нации как «вымышленного сообщества» — по названию опубликованной в 1983 году книги Бенедикта Андерсона Imagined Communities[1], где автор рассказывал, как была «изобретена» современная Индонезия, — о том, как миф о единой и суверенной нации был насажден частью элиты при помощи массмедиа и прочих государственных институтов: школ, университетов, армии, государственных праздников, языковых норм и т.п. По большому счету все современные нации в той или иной степени придуманы, сконструированы элитами для своих политических и экономических целей, то есть являются проектами Модерна, Нового Времени (о чем еще до конструктивистов писали Эрик Хобсбаум и Эрнст Геллнер).

В России нация всегда была незавершенным, недодуманным проектом: ни в царскую эпоху, когда идея нации была подавлена идеей империи, ни в советскую — когда нацию сначала заменили Коминтерном, а затем все той же империей. Как писал британский историк Джеффри Хоскин: «У Британии была Империя, а Россия была Империей — и, по-видимому, ею же и осталась». Или, как емко выразился С.Ю.Витте: «Я не знаю, что такое Россия, я знаю только Российскую Империю».

Когда распался СССР, Россия оказалась у разбитого корыта — без сколько-нибудь внятных привязок, якорей, маркеров национальной идентичнос-

[1] Anderson Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso, 1983.

ти, менее чем кто-либо из постсоветских государств способная к формированию целостного национального мифа. «Постмодернистские» 1990-е, с их невнятными призывами сформулировать национальную идею, плохо годились для создания нации: страна была занята разделом собственности, «пилила» советское наследство. Лишь с окончанием эпохи приватизации и оформлением политической и экономической элиты (в сущности, это одно и то же, поскольку в России власть слита с собственностью в единой «симфонии»), когда потребовалась идеологическая легитимизация новой власти, запрос на национальную идею был подкреплен финансовым и медийным ресурсом.



Ток-шоу «Имя Россия». Никита Михалков

Отстраивание нации вписывалось в логику создания «вертикалей» с конца 1990-х — вертикали власти, положившей конец политической и региональной вольнице; экономической вертикали, в которой несколько финансово-промышленных группировок поставили под свой контроль до 80 процентов ВВП; идеологической вертикали, с возрождением идеи державности и изобретением «суверенной демократии»; культурной вертикали, с возвращением брежневского Большого стиля и пышных концертов на День милиции; даже архитектурной вертикали, с неосталинскими высотками «ДОН-Строя», колоссами Церетели и новорусскими кирпичными фазендами в духе замков Диснейленда — все, как у Паперного в «Культуре Два». Недоставало только исторической вертикали — целостного и непротиворечивого государственного мифа о национальной истории, Аллеи славы, Доски почета.

Телевидение первым чутко отреагировало на властный запрос, создав «Старые песни о главном». В сущности, многие телепроекты рубежа веков были именно «о главном»: даже созданный в совершенно иной стилистике телевизионный проект «Намедни. 1961—1991» примирял зрителя с советской действительностью, избегая острых углов и подавая историю в фирменной парфеновской язвительно гламурной упаковке. Как признают издатели только что вышедшей на основе телепроекта книги, «когда 12 лет назад Л.Парфенов начал снимать телевизионный проект «Намедни. 1961—1991», казалось, что российское будет шаг за шагом отменять и заменять собой советское. Но сегодня мы убеждаемся, что жизнь современной России слишком глубоко и надежно укоренена в советской эпохе, и потому она все чаще продолжает и повторяет ее»[2].

Реабилитировав и интегрировав советское (а с ним и Брежнева, и, в целом, Сталина), вернув самую главную «песню о главном» — гимн Александрова (кстати, вошедшего в топ-500 имен проекта), новый «большой нарратив» начинает копать все глубже, выбирая в российской истории одну-единственную генеральную линию: все, что связано с сильным государством, суверенитетом, военной мощью и отпором Западу. Сюда же относится и новый национальный праздник, День национального единства, 4 ноября. Здесь и подтекст

[2] Парфенов Л. Намедни. 1961—1970. Наша эра. М., 2009.

старого советского праздника (по сути, те же «ноябрьские праздники», сдвинутые на пару дней), и религиозная составляющая (День иконы Казанской Божьей матери), и монархический элемент (начало династии Романовых), и даже немного гражданского общества (народное ополчение). Но главное, конечно, — это идея изгнания поляков в 1611 году («зачистка столицы», как выразилась по этому поводу «Российская газета»[3]), то есть это День независимости России от Запада, от католичества и заодно — политически уместный пинок русофобской Польше эпохи братьев Качиньских.

Государство вместо нации

«Имя Россия» служит логическим продолжением этого «большого нарратива» национального единства, проекта власти по конструированию национальной истории. На первый взгляд его отличительной чертой является идеологическая всеядность: в одном ряду стоят Толстой, преданный церковью анафеме, и русские святые, Сталин и Деникин... Это похоже на то, как сейчас на Кавказе одновременно ставятся памятники генералу Ермолову и имаму Шамилю: как говорится, танцуют все! Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что все финалисты проекта так или иначе воплощают одну ипостась российской истории: государственную. Поэтому не случайно логотипом проекта является императорская корона, а не скальпель хирурга, не кисть художника, не плуг пахаря. Скорее всего, это уже на подсознательном уровне: советское — значит шампанское, российская — значит Империя. И, как всегда, вместо истории России с отдельными людьми, семьями, городами и народами у нас пишется державная «история государства российского» или «история КПСС».

Члены «суда присяжных» также представляли различные лики российской государственности: Миронов на проекте был анонсирован как «десантник», поэтому он представлял Суворова, Ткачев представлял Краснодар и соответственно защищал Екатерину, Патриарх Алексий и местоблюститель Кирилл от Церкви представляли Александра Невского, официальный живописец всех времен и режимов Илья Глазунов — Ивана Грозного и т.д. Получилось что-то вроде Общественной палаты с депутатами «от науки», «от военных», «от регионов»... Из двенадцати финалистов девять были так или иначе связаны с государством (семь правителей, один военачальник и один высший государственный чиновник). Из трех оставшихся финалистов Менделеев также был государственным деятелем, Достоевский хоть и водился по молодости с петрашевцами, но все же более известен как консерватор и монархист, недаром его представлял умеренный националист Рогозин, да и Пушкин тоже не столько друг декабристов и «домашний диссидент» (представленный диссидентом Кублановским), сколько «наше все», забронзовевший и посмертно признанный в качестве государственного символа.

Старейшиной суда был назначен человек проверенный, партийный и идеологически выдержанный, закаленный в боях за имущество Киносоюза — Никита Михалков. Представитель державной фамилии, глава становой семьи, объединившей в своем служении Отечеству все поколения российской истории, все инкарнации советского гимна. Роль старейшины Михалков уже примерил на себя в фильме «12», где он, в обличье мудрого офицера ФСБ, назначил себя не просто председателем суда присяжных, но совестью всея Руси, в финале фильма разом рассудив трехчасовую юридическую и психологическую невнятицу не по закону, а «по понятиям».

Итак, мощная артподготовка, четкая идеологическая установка, двенадцать государственных героев, двенадцать загримированных мужчин (любопытно, что среди присяжных не оказалось женщин, хотя, казалось бы, на что Валентина Матвиенко?), послушная аудитория в студии и раздувающийся от

[3] «Российская газета» от 3 ноября 2007 года, http://www.rg.ru/2007/11/03/edinenie.html

собственной значимости ведущий — все было готово к триумфу воли, к созданию нового российского пантеона...

И однако — не получилось. Вышел «не взрыв, но всхлип». Проект как-то невнятно свернулся, не удовлетворив ни публику, жаждавшую Сталина, ни самих присяжных, остановившихся на очевидно компромиссной фигуре Александра Невского, да еще оставил легкий привкус мухляжа с предполагаемым манипулированием голосами за Сталина. В итоге из «тройки по версии присяжных» (Невский/Пушкин, Суворов, Столыпин) и «народной тройки» (Невский, Столыпин, Сталин), человек на улице с уверенностью признает только Пушкина и Сталина, а вот изображение Невского он вряд ли отличит от Долгорукого, Столыпина от Витте, а Суворова от Державина. Победители проекта-шоу «Имя Россия» рискуют быть неузнанными в толпе, как царь Иван Васильевич в известном фильме.

В чем же причина этой неудачи?

Страна победившей симуляции

Как иронично выразился Пелевин в одном из последних романов, основами мироздания являются гламур и дискурс. Проблема проекта «Имя Россия» заключается в том, что дискурс Великой России был подан в гламурном исполнении, история была преподнесена как шоу. Иными словами, то, что задумывалось как серьезное государственное мероприятие по формированию идентичности, своего рода акт модерна по строительству нации, превратилось в постмодернистский водевиль.

Из истории было сделано глянцевое, попсовое (сам «хедлайнер» проекта Александр Любимов не гнушался этого слова), этически неразборчивое зрелище. И здесь, пожалуй, главная проблема проекта, изъян в исходном коде — телепроект «Имя Россия» *аморален*. Законы жанра ток-шоу не подходят для такой тонкой, нравственно чувствительной материи, как история, тем более недавняя история, когда еще живы жертвы сталинизма или их дети. На передаче про Сталина один из судей начинает: «Сталин был гений...» — публика разражается аплодисментами — «...гений злодейства» — аплодисменты продолжаются, как ни в чем не бывало.

Это история для «телепузиков», история для тех, кто хочет минимизировать психологические издержки при обработке сложной информации. Есть такой идиотский вопрос для маленьких детей: «Кого ты больше любишь: маму или папу?» Зрителя, как ребенка, здесь спрашивают: «Кого ты больше любишь: Пушкина или Сталина, Менделеева или Суворова?» Сама идея сравнения Сталина с Пушкиным, Достоевского с Александром Невским — в корне порочная постановка вопроса. Это типичный массмедийный фрейминг реальности, при котором все видится в рамках рейтинга, конфликта, соперничества, скандала. То, что телевидение сделало с политикой, превратив ее в бесконечный сериал, лишив содержания и смысла, оно сейчас делает с историей. «Имя Россия» — это история в глянцевой упаковке, история для потребителей, которые выбирают между сложными историческими персонажами, как между сортами пива.

И раз уж история запущена в мясорубку ток-шоу, то вслед за проектом телеканала «Россия» можно представить себе проекты-клоны на других телеканалах: «Имя Россия» по версии НТВ (Азеф, Гапон, Чикатило), «Имя Россия» по версии ТНТ (Барков, Распутин, Берия), «Имя Россия» по версии телеканала «Спас» (путем «мягкого рейтингового голосования» выбрать самого святого из русских святых)... А если серьезно, то следует понять, что есть сферы общественного сознания, где хит-парады неуместны, и историческая память, как и религия, несомненно, к ним относится.

Помимо симуляции истории в проекте происходят и другие подмены:

— *Симуляция «экспертов»*, которые, за исключением академиков Сахарова и Капицы, не являются специалистами, но прежде всего медийными фи-

гурами, которым поручено вести определенные идеологические партии. Получились очередные «Танцы со звездами»: знаменитости теперь не только танцуют на льду, боксируют на ринге и пишут картины, но и на досуге занимаются историей: «Землю попашут — попишут стихи».

— *Симуляция героев*. В проекте речь идет не столько об исторических персонажах, сколько о мифах. Тот же победитель шоу по обеим версиям Александр Невский — фигура наиболее мифологизированная из всего списка, персонаж, о котором существует наименьшее количество исторических свидетельств, вплоть до того, что сегодня историки подвергают сомнению сам факт битвы на Чудском озере (не сомневаясь, однако, что князь исправно ездил платить дань в Орду). Весь разговор о Невском был основан на агиографии, житии — жанрах, которые не подразумевают дискуссию и сомнение, но исключительно славословие. При этом в народном сознании миф о Невском (как и миф о Грозном) отчасти сливается с мифом о Сталине (через фильм Эйзенштейна), а сентенции типа «не в силе Бог, а в правде» и вовсе отдают мифотворчеством в духе «Брата-2». Миф о Невском наиболее удален от современности и потому наименее противоречив, вписывается в антизападную риторику власти, устраивает одновременно государственную, военную и духовную корпорации. И в довершение всего кончина Патриарха Алексия, представлявшего Невского в проекте, и последовавший за ней общенациональный траур, едва ли не канонизация усопшего, придали мифу о Невском такую трансцендентную санкцию, что он стал кандидатом по сути безальтернативным.

— *Симуляция народа*. Хотя и был шанс пригласить в студию активно участвующих зрителей (как, к примеру, в «Культурной революции» Швыдкого), на проекте был представлен типичный контингент ток-шоу: толпа, кочующая по телестудиям «Останкино» из павильона в павильон, чтобы заработать 1000 рублей, пару бутербродов и шанс увидеть себя на ТВ. Это такая же симуляция народа, как симуляция vox populi на «прямых линиях» с президентом, где народ отфильтрован и вымуштрован, как симуляция электората на выборах в нашей «суверенной демократии».

Россия — страна победившей симуляции, где вопросы нравственности преданы не только забвению, но едва ли не презрению. Когда рухнул Советский Союз (бывший по сути своей нормативным, просветительским проектом), вместе с ним развалилась и определенная система ценностей. Хорошей она была или плохой, можно спорить, но несомненно, что она сплачивала общество и задавала определенные ориентиры, в частности, ставила общественное выше личного. Пришедший на место советской идеологии рынок по-российски не дал взамен никаких новых норм, кроме идеи немедленного обогащения — попросту говоря, халявы. Россия оказалась в глубокой нормативной яме — между «совком» и рынком. Сегодня страна живет в условиях аномии, дезориентированного и атомизированного общества. Под стать общественной аномии, под стать аморальной, цинично манипулирующей обществом власти был создан аморальный телевизионный проект, превративший историю в балаган.

А.АРХАНГЕЛЬСКИЙ — В.ЕРОФЕЕВ — Л.РАДЗИХОВСКИЙ

Диагноз Россия

ДИСКУССИЮ ВЕДЕТ С.БУНТМАН

Сергей Бунтман. Наша тема — итоги большого телевизионного проекта «Имя Россия». Такие же были осуществлены в Англии, Германии, Украине, ЮАР. Страны хотят понять — хотя сама постановка вопроса кажется мне чрезвычайно странной, — кто является «главным» соотечественником за всю историю. Живых не берут — только мертвых. Но при этом в Германии сразу убрали из числа претендентов Гитлера и Хонеккера. Почему? И надо ли было ограничивать список кандидатов в лидеры нации и у нас?

Леонид Радзиховский. Почему — это, наверное, немцев надо спросить. Так же, как и тех наших сограждан, кто ставил галочки против фамилий Александр Невский, Пушкин, Сталин...

С.Бунтман. И все же: если бы ты был ответственным за составление предложенного телезрителям списка номинантов, ты бы оставил все как есть? Как ты считаешь, все ли важные фигуры истории названы?

Л.Радзиховский. Я вообще не очень понимаю смысл этого (и подобных) мероприятия. Кстати, не уверен, что в других странах в такие списки не включают живых. Я, например, читал список ста знаменитых американцев.

Александр Архангельский. Может быть, это был список «Форбс»?

Л.Радзиховский. Нет, отнюдь. Там были Буши и Клинтон. Так что... мимо.

А.Архангельский. Знаменитые американцы — это был телевизионный подиум?

Л.Радзиховский. Они выбирались точно на такой же игре. Наш проект «Имя Россия» — абсолютная копия, просто буква в букву: отбирают голосованием, сидят люди, которые представляют номинантов, — эдакие адвокаты каждой исторической личности.

А.Архангельский. Но мне кажется, что это вполне естественное телевизионное клонирование. И более того, я бы воспроизвел другой проект по этой же схеме — британское «Большое чтение», когда нация выбирает сначала сто, а затем двадцать любимых писателей. Им посвящаются документальные фильмы. И присяжные, скорее, выборщики, там тоже появляются. Это, конечно, игра. Может быть, занятие и праздное, но полезное.

С.Бунтман. С чтением другое — в этом есть практический смысл: выбираем, а значит — начинаем читать.

А.Архангельский. Ну что плохого, если в эфире большого канала в воскресенье вечером поговорили не про клоунаду, а про Пушкина, Достоевского, Александра II, Столыпина? Как поговорили — другой вопрос, это телевидение, оно всегда разжижает, играет не на той глубине. Но что тут, скажите, плохого?

Л.Радзиховский. Откровенно говоря, то, что я видел, это и была именно клоунада, где шариками были...

С.Бунтман. Ну это тогда к вопросу «как?»

А.Архангельский. Это вопрос вкуса, и тут я просто оказываюсь, может быть, в проигрышной позиции, поскольку мы связаны с ВГТРК. В данном случае пока этот вопрос «как» — ни за, ни против. Потому что когда своих обсуждаешь, ты либо хвалишь — и это нехорошо, потому что свои, либо ругаешь — опять нехорошо, потому что свои.

С.Бунтман. Понятно. Ну, сегодня это не так важно, потому что мы говорим по существу дела.

Публикуется на основе дискуссии, состоявшейся в эфире программы «Полный Альбац» радиостанции «Эхо Москвы» 4 января 2009 года.

А.Архангельский. А по существу, мне кажется, что подобный проект в странах с неустоявшимся самосознанием — не историческим, а просто самосознанием — всегда проходит на грани фола. Потому что когда на Украине в лидеры выходит Бендера, понятно, что это не строгий исторический выбор, просто через этот образ Украина сама себе посылает некий сигнал из сегодняшнего дня, сигнал, который она же и не может правильно прочитать. Сталин ли это...

С.Бунтман. ...или Александр ли это Невский...

А.Архангельский. Ну, с победителем нашей игры вообще сложность, потому что за какого Невского голосовали — то ли за исторический персонаж, который был, мягко говоря, неоднозначным политиком, то ли за героя жития, где...

Л.Радзиховский. Да за Эйзенштейна они голосовали.

С.Бунтман. Но есть еще четвертый Невский, который — к случаю — не так давно на экранах появился.

Л.Радзиховский. Ну, вряд ли — не так много зрителей посмотрели этот боевик, не успели.

А.Архангельский. Есть еще, действительно, Невский жития, который утверждает «не в силе Бог, а в правде». Такой герой — воплощение мечты русского народа о праведном государе. Другое дело, что это не имеет ничего общего с подлинной исторической фигурой. То, что по воскресеньям про историю начали говорить, не важно как: нравится — не нравится, уже хорошо. А дальше следующий вопрос: про какую историю говорили? Потому что если нация сама с собой не договорится по поводу исторического пантеона, ей вперед двигаться тяжело.

С.Бунтман. А способ договориться?

А.Архангельский. Лиха беда начало.

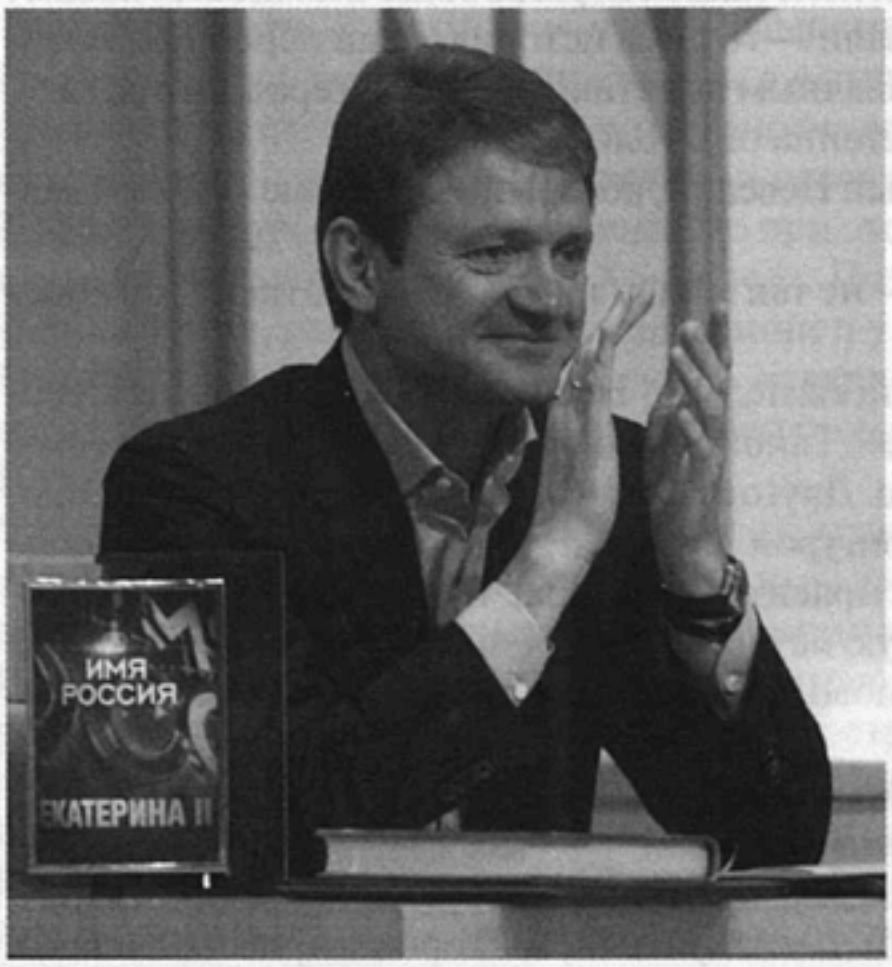
Виктор Ерофеев. Я думаю, что скандал, который разгорелся вокруг проекта, — это хороший скандал. Может быть, ненужный, но хороший, позволяющий представить, что понимает про себя и свою историю страна. Конечно, страшное невежество вылезает на первый план. Совершенно естественно, что в России в такое время, как наше сегодняшнее, вовсю обнаруживает себя языческое и архаическое сознание. Оно берет верх. Александр Невский — это ведь не только миф, это сказочный герой. Мы вылезаем из своей сказки, показывая всем, что наша история — сказочная, мы сказочный народ и другое просто не принимаем. Сталин тоже герой нашей сказки и, видимо, Столыпин — тоже, что уж странно было бы узнать самому Столыпину, человеку силы и государственной безопасности. То, что телезрители выбрали Александра Невского, говорит нам о том, что народ действительно любит государственную безопасность. По-настоящему. Больше всего на свете любит Штирлица, Дзержинского, Лубянку. Почему? Потому, мне кажется, что та же самая «государственная безопасность» во главе со Сталиным и всеми прочими «друзьями народа» уничтожила активную часть населения, которая представляет живую и плодоносящую ветвь. Остались серые мыши: им — нам — нужна власть, внешняя сила и такая мифологическая идеология, которая и Сталина, и Столыпина, и Невского назначает героями. Потому что сознание человека из архаической деревни — это сознание полярное. Когда ты вроде бы любишь власть и силу и одновременно их ненавидишь. Любишь справедливость и одновременно постоянно нарушаешь ее законы.

С.Бунтман. Так у нас, значит, тоже сознание людей из архаической деревни?

В.Ерофеев. Мы все из нее, просто все. Черная дыра. И в этой черной дыре всплывают те самые герои, которые и ненавистны, и любимы. Которых боимся и уважаем. Вот ты абсолютно правильно сказал насчет Александра Невского — у меня то же самое ощущение: и фигура жития, и, с другой стороны, приспешник татаро-монголов.

С.Бунтман. Исторического, реального Александра Невского, по-моему, никто не берет в расчет.

В.Ерофеев. Ну, конечно, знают только персонажа из фильма. Потому что, как мы знаем, например, то сражение, после которого он и стал Невским, шведские хроники вообще не упоминают, — такого сражения для них не было, оно выдумано. Выдумано? Ну и пусть, не важно! Мне кажется, что русская душа по своей натуре сталинистская и радуется каждому появлению подобной игры.
С.Бунтман. Николай из Вологды пишет нам: «Благодаря Александру Невскому мы не католики».
Л.Радзиховский. Вот! Разбил он там шведов или не разбил, были вообще шведы или их не было — это не имеет абсолютно никакого значения. Важно то, что Александр Невский антизападник, в Европу заколотил окно. (Может, тогда и окна не было). Короче говоря, развернулся от шведов к татарам — и это действительно исторический вектор, который с ним сознательно или неосознанно ассоциируется: Запад — враг...



Ток-шоу «Имя Россия». Александр Ткачев

А.Архангельский. Насчет «Запад — враг» — может быть, а вот насчет «Восток — друг» не согласен. Никто не голосовал за то, что он развернулся к татаро-монголам.
Л.Радзиховский. Но Александр Невский — это Евразия, ее суть — русский плюс татарин.
С.Бунтман. Эйзенштейновский Александр Невский говорил тоже не двусмысленно: «Но есть худший враг». Фильм начинается с татарского эпизода, если вы помните: «Есть худший враг» — и Невский смотрит на Запад.
Л.Радзиховский. Ну, естественно: Запад — враг. Но если он — враг, то кто-то должен быть другом?
А.Архангельский. Виктор, мне кажется, говорил вещи правильные. И — опасные. Когда мы описываем состояние умов, то должны избегать двух слов, которые история не признает: «никогда» и «всегда». Потому что как только мы сказали «русский ум всегда таков», мы перешли на другой язык, который любят использовать власти. Они рассматривают русскую историю как культурную матрицу, которая сама себя воспроизводит и никогда не меняется. Такой неизменностью очень легко оправдать любой политический режим, самый что ни на есть тоталитарный, именно потому, что он — «всегда». «Так было всегда». Не всегда было, и не всегда будет. С историческим и массовым мифолого-историческим сознанием можно работать. Конечно, это не значит, что оно вмиг преобразуется. Я вовсе не говорю: «Сейчас мы заменим прежних героев на новых, переменим все ценности» — нет, разумеется, это медленный процесс, рассчитанный на многие поколения наших сограждан.
В.Ерофеев. Но никто не работает с массовым сознанием.
А.Архангельский. Да, в этом проблема.
Л.Радзиховский. Как никто не работает? Работают очень активно!
А.Архангельский. Работают, но на матрице.
В.Ерофеев. Конечно, на матрице.
А.Архангельский. Кажется, в 1918 году Томас Манн писал, что немецкий народ всегда — он подчеркивал слово «всегда» — будет показывать миру пример народа почвенного, не способного к демократическим преобразованиям,

не нацеленного на свободу. Кто бы сказал Томасу Манну, что сегодня после всего, что произошло...

С.Бунтман. А вот, кстати, интересно, кого выбирают немцы? Кто у них первый?

В.Ерофеев. Конрад Аденауэр.

С.Бунтман. Но ведь тоже не Гёте. А у англичан — Черчилль.

А.Архангельский. Черчилль, но у них в списке много великих писателей.

С.Бунтман. Между прочим, Черчилль — лауреат Нобелевской премии по литературе. Победил писатель Черчилль. Но вот, видите, второе место среди «главных» немцев занимает Мартин Лютер. Вот это уже очень интересно.

А.Архангельский. Человек сменил парадигму всей немецкой истории.

В.Ерофеев. Как и Аденауэр.

С.Бунтман. У англичан на втором месте инженер, создатель железной дороги. На третьем месте — принцесса Диана. «Главная» британка номер три.

С.Бунтман. У американцев — Рональд Рейган, второй — Линкольн, а третий — Мартин Лютер Кинг. Тоже о смене парадигм говорит.

А.Архангельский. Лютеров на всех не напасешься. Остальным просто не хватило.

С.Бунтман. У французов — Шарль де Голль на первом месте. На втором — Луи Пастер, а на третьем аббат Пьер, тоже актуальная фигура.

Л.Радзиховский. Интересно, почему телевизионщики не проводят исторические конкурсы «Человек мира»? Голосовали бы не в одной стране, а в разных за десятку или сотню людей, которые оказали наибольшее воздействие на человечество. Можно национальных лауреатов туда выдвигать, кто уже выиграл в своей стране. В этом контексте любопытно, что за пределами России никто и не слыхивал про Александра Невского, в то время как у нас есть гораздо более «экспортные» имена.

С.Бунтман. Ну, один раз... про Александра Невского за весь XX век слыхивали.

В.Ерофеев. Когда появился фильм, наверное.

С.Бунтман. Чуть позже. Был такой ролик, где сэр Джон Гилгуд читал монолог Александра Невского, это было во время или сразу после Сталинградского сражения. Был снят специальный киноролик. Можно сказать по-современному — клип.

Л.Радзиховский. Вряд ли кто-то это помнит. «Экспортный товар» из России — это, конечно, Ленин, Сталин, Жуков, это Менделеев, Толстой, Достоевский.

А.Архангельский. Но конкурсы проводятся не на экспорт.

Л.Радзиховский. А жалко.

А.Архангельский. Почему?

Л.Радзиховский. Потому что они бы прояснили, как к нашей стране относятся люди в других странах.

А.Архангельский. Ну, это проект следующего поколения.

Л.Радзиховский. Было бы крайне поучительно сравнить, кого человечество оценивает. Например, лидеры, которых выдвинули в других странах, известны? Скажем, Черчилль и Рейган — это фигуры общемирового значения? А, допустим, де Голль — я не уверен, что он так хорошо известен за пределами франкоязычных стран.

А.Архангельский. Россия — не франкоязычная страна, однако же он вполне известен.

Л.Радзиховский. Это правда... Если посмотреть, что общего у всех чемпионов, окажется, что все «главные» — политики, люди, напрямую связанные с государством. И хотя на Западе, в отличие от нас, существует гражданское общество, но смотрите: в лидеры и у них вышли главы государств, народ чиновный. Значит, в любой национальной игре подобного рода в качестве наиболее популярной фигуры выступает все-таки человек, с которым ассоциируется стра-

на. Вся страна как единое целое. Абсолютно реальные, всем известные, проверяемые историческими документами люди из относительно недавнего прошлого.

А.Архангельский. Вы на что намекаете? Хотите сказать, что у нас победили никому не известные герои?

Л.Радзиховский. К несчастью, это абсолютно очевидно: при честном голосовании телезрителей на первом месте, конечно, оказался бы Сталин — тут нет никаких сомнений.

А.Архангельский. Вопрос в том, кто голосует.

Л.Радзиховский. Народ.

А.Архангельский. А вот и нет. В такие игры играют определенные группы аудитории.

С.Бунтман. Пусть большие, но определенные. Часто недовольные ходом игры, когда с криками «Так кто же это так голосует? Бог знает, кто!» — открывают компьютеры и начинают протестовать. Это было в некоторых странах, в Румынии, например. Там люди просто из себя вышли, чтобы не дать Чаушеску пройти в лидеры национальной истории.

Л.Радзиховский. Ну вот, смотрите. Если американец голосует за Рейгана, это значит, что он доволен тем, как идут дела у него в стране. Это выбор не агрессивного недовольного меньшинства. Или большинства. Не тех, кто согласен друг с другом в том, что при бывшем лидере страна развивалась лучше, чем сейчас. В странах Запада нет разрыва в истории. У нас же такой кумир, как Сталин, — это явный знак недовольства, протеста, перелома.

В.Ерофеев. Ну, это знак нашего вечного нытья и невежества.

Л.Радзиховский. Так, как при нем пороли, сейчас не порют — а это, по мнению голосовавших, очень плохо.

С.Бунтман. Вот господин Андреев из Подмосковья нам пишет: «Каждый видит в Сталине настоящего защитника, считает, что он «им» — нашим врагам — покажет». Ему вторит Наталья из Ростова-на-Дону: «Нет на вас Сталина», забывая, что он показывал всем нам.

Л.Радзиховский.. Понимаешь, в других странах таких монстров давно практически нет. Кому что показал Черчилль?

А.Архангельский. В этих странах не было такого исторического разрыва, который произошел у нас. Или был, но преодолевался на протяжении жизни нескольких поколений, как в Германии: там есть выстроенные и теперь уже консенсусные взаимоотношения нации со своим историческим прошлым. Понятно, что история — это для академических ученых набор бесконечных фактов, а для нации — это точки, через которые ведется прямая преемственность. И они, эти точки, должны быть определены. Необходимо какое-то общее согласие относительно того, как мы сегодня относимся к самым значимым вехам, явлениям и событиям отечественной истории.

В.Ерофеев. Но согласитесь, что мы живем в парадоксальной стране. Сталин, который уничтожил Россию, становится ее именем! Не важно, на первом, втором или третьем месте он в итоге оказался!

С.Бунтман. «Есть худший враг». Вообще, у меня такое ощущение, что Иосиф Сталин и Александр Невский — очень близко стоящие фигуры, как в фильме Эйзенштейна.

Л.Радзиховский. Да, матрица-то тут как раз практически одна. Архетип один. Массу своих уничтожил, но от шведов спас.

С.Бунтман. Вот. А «отец народов» спас от нацизма, победил в войне.

Л.Радзиховский. Это все имеет вполне актуальный политический смысл. Ясно, что самое страшное сейчас — американцы, это людям внушили легко, и задача любого правителя России — делать все что угодно, только бы не допустить американских оккупантов непосредственно в останкинские студии. Вот она — главная парадигма, по сути, единственное оправдание всей российской политики на протяжении уже, по крайней мере, десяти лет.

В.Ерофеев. Так это и есть сказочная деревня. Языческое сознание. Когда-то боялись грозы, того, что солнце закатится 22 декабря и больше никогда не взойдет. Теперь вот боятся американцев, а еще — протестантов и католиков боятся до посинения.

А.Архангельский. Но, дорогие мои собеседники, давайте признаем: в 90-е, «лихие», как их сейчас называют, у образованного сословия была возможность выстраивать этот самый пантеон героев спокойно. Вести любые дискуссии, любые! Где эти дискуссии? Где этот пантеон?

В.Ерофеев. Ресурс оказался очень слабым. Мне кажется, что часто говорят о том, что нынешнему режиму, в кавычках или без кавычек, можно просто противопоставить либерализм. Но либеральный фактор в стране настолько слабый... И сами его представители настолько чудовищно высокомерны, что...

А.Архангельский. «Высокомерны» — очень точно сказано.

С.Бунтман. Сейчас можно говорить о том, что в 90-е годы были все возможности настаивать на определенных ценностях. Но самое интересное, что главной ценностью, на которой настаивали до середины 90-х, был решительный отказ от пропаганды, от идеологии. Многие считали это системной ошибкой, мы об этом очень часто спорили, например, с Даниилом Дондуреем, который убежден, что совершенно необходимо было выстраивать позитивную программу уже тогда, на заре перестройки. Делать это надо было напористо, последовательно и пропагандистки эффективно.

А.Архангельский. Я согласен с Дондуреем.

Л.Радзиховский. И я категорически согласен, на сто процентов.

А.Архангельский. Пропаганда пропаганде рознь. Одна забивает гвозди в мозг, а другая вскрывает в сознании саму возможность движения мысли, пробивает мировоззренчески закупоренные сосуды. Вопрос не в том, чтобы ввинтить какие-то либеральные ценности, а в том, чтобы человек начал самостоятельно определяться. И эта готовность самоопределяться через адекватное понимание происходящего и есть самое важное. И такая пропаганда была возможна.

Л.Радзиховский. Нет, Александр, тут я не соглашусь. Потому что самоопределяться не может ни один народ, по крайней мере из мне известных, как-то это не очень получается. Картошку, демократию и права человека обычно вводят насильно. Против картошки, как известно, были бунты — и в России, и в Германии. Демократию часто экспортировали просто на танках — как в той же самой Германии, о которой мы уже говорили. Томас Манн-то был прав, когда говорил, что его страна всегда будет нелиберальной и недемократической. Он просто не допускал возможности, что Германию разобьют наголову, до кирпича, введут туда танки и с их помощью — насильно — начнут насаждать демократию.

С.Бунтман. Сменят коды, что ли?

Л.Радзиховский. Да, насильно.

А.Архангельский. Комиссии по денацификации состояли из немцев, а не из американцев.

Л.Радзиховский. Это правда, но посадили их туда на своих штыках американцы и англичане.

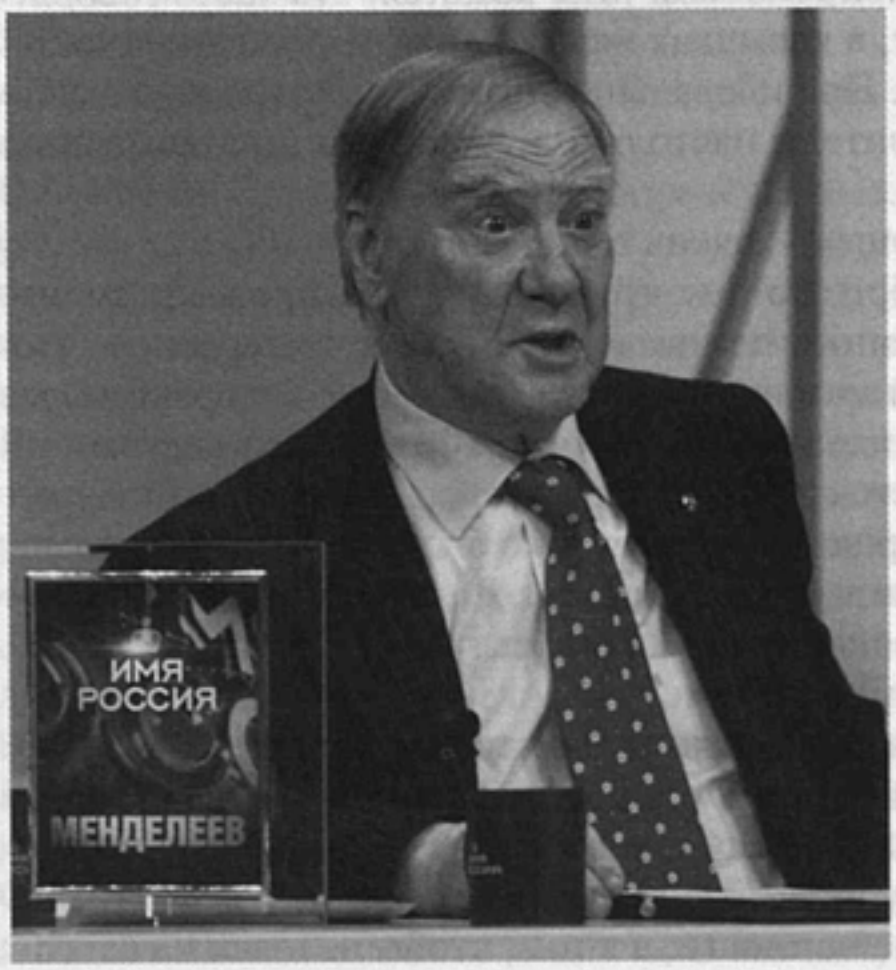
А.Архангельский. Осознать свое поражение как шанс нужно было немцам, а не американцам: это в конце концов был немецкий выбор, немецкий путь. Граждане страны сделали свой выбор.

Л.Радзиховский. Их заставили.

С.Бунтман. До сих пор те, кто поддерживал левых в Германии, социал-демократов, сторонники скорее Шумахера, чем Аденауэра, так говорят. Гюнтер Грасс вспоминает про «персильные биографии». Когда военный концерн стал вместо оружия выпускать стиральный порошок «Персил», возникло понятие «персильная биография» — она позволяла избегать денацификации.

Л.Радзиховский. До какой степени немцы не уверены в результатах этой самой денацификации, можно судить именно потому, что они приняли административное решение: просто взяли и вычеркнули фамилию Гитлера из списка номинантов. Значит, они до сих пор боятся, что он займет там почтенное место.

А.Архангельский. Объясняется все просто. Европейская цивилизация все время ставит себя под вопрос. И благодаря этому развивается. Она все время сама себя опасается. И это, видимо, ее лекарство.



Ток-шоу «Имя Россия». Сергей Капица

Л.Радзиховский. Только и она не дает все ответы...

С.Бунтман. Давайте договоримся, что мы какие-то темы сейчас всерьез трогать не будем. Устраивать плебисцит по поводу Гитлера...

А.Архангельский. Если говорить о послевоенной истории, нельзя не вспомнить: есть немецкий путь и есть — испанский. Немецкий — это путь исторической цензуры, когда целые этапы истории обрубаются, вычеркиваются. Испанский — когда ставится большая общенациональная цель и ради нее — на какое-то время — некоторые темы из прошлого замалчиваются.

С.Бунтман. Кстати, Франко вошел в список номинантов.

А.Архангельский. Там это можно. Теперь. После того как тридцать лет назад испанцы договорились, что стране необходимо примирение. Но — во имя чего примирение? Это очень важно. Не просто забвение, историческая дыра — ничего не помним, а именно сейчас не хотим вспоминать, ворошить прошлое и ссориться, потому что у нас есть общенациональная цель и мы пойдем к ней. Рядом, вместе шли к этой цели люди, которые сажали, и люди, которые сидели. Они оказались способны находиться в одной системе и работать на дело.

В.Ерофеев. Мне кажется, мы говорим о «разных животных». Есть кошки, а есть собаки. В Европе живут собаки, а мы — кошки или мышки. Развитие истории в России, естественно, совершенно не похоже на европейское. В Европе были Возрождение, Просвещение, потом романтизм, который привил — я имею в виду европейское сознание — такие понятия, как «личность», «история», «нация» и т.п. Здесь же жизнь казалась сказкой, и потому у нас замечательно работать писателем. Все и воспринимается в сказочном пространстве. Путин — это Иван Царевич. А есть еще Кощей Бессмертный и все прочие фольклорные герои. Русское народное сознание восторжествовало в разных сферах и по разным причинам, потому что оно не расколдовывалось Просвещением, да и элитам было невыгодно его расколдовывать. Поэтому наше российское народное сознание реагирует на исторических деятелей совершенно иначе, чем европейское. А мы, вроде бы элита — наполовину этак, наполовину так, потому что вышли из народа — кто по колено, кто по пояс. Мы находимся в сложном положении. Народное самосознание меня очень привлекает: оно построено на воображении, на преодолении истории. Но оно становится чудовищным, когда мы попадаем в нашу реальность.

С.Бунтман. Я про другое. Как только ты сказал «Просвещение», я тут же вспомнил совершенно невероятный рывок России. Мы — такая страна. Мы способны разглагольствовать бесконечно долго об английском газоне, но ничего не будем делать. И мало что изменится, потому что газон надо стричь триста лет, а мы так далеко не загадываем. Но ведь надо начать когда-нибудь. При этом самое интересное, что Россия очень часто показывала, что способна — как в позитиве, так и в негативе — выстричь газон...

Л.Радзиховский. Состричь догола — это точно.

С.Бунтман. Состричь и вспахать его. Народ европейский тоже не надо переоценивать.

В.Ерофеев. Конечно, не надо.

А.Архангельский. Давайте посмотрим на русскую историю не с точки зрения голосования людей в проекте «Имя Россия», а с точки зрения процесса. Это одна из немногих цивилизаций, которая развивалась не с севера на юг, от неплодородных земель к плодородным, а, наоборот, с юга на север.

В.Ерофеев. Да, на северо-восток даже.

А.Архангельский. Почему? Потому что русский человек бежал туда, где было меньше государства. Потому что подальше от центра, от власти, от системы он может самореализоваться. Русское государство почти всегда было ужасным. Вы знаете, что как только русский человек оказывается за границей, он раскрывается во всей своей полноте — становится свободным, быстро переходит на другие языки, встраивается в любые системы. Живет как европеец — пожалуйста! Значит, проблема в том, что система, ссылаясь на русскую матрицу, отказывает ему в возможности меняться в лучшую сторону. Так давайте не будем нашему человеку постоянно твердить, что он не может измениться. Мы сидим и трындим: «Никогда вы, дорогой народ, не будете другим. Все сострижем». Нет! И посеем, и пожнем.

В.Ерофеев. Конечно, народ может меняться.

Л.Радзиховский. То, что вы говорите, правильно. Но это вечный спор: что первично, яйцо или курица? А систему-то кто, марсиане создали? Она что, привезена в запломбированном вагоне и посажена нам на шею?

А.Архангельский. Во-первых, и с пломбированными погонами... то есть вагонами.

С.Бунтман. Пломбированные погоны — это классно!

Л.Радзиховский. Как у Маяковского: «Ну а класс-то жажду заливает квасом?» Класс — он тоже выпить не дурак, систему-то сами и создали, понимаете? Как сказал один ваш коллега, Виктор, заговор против России, несомненно, существует — в нем участвует все население России. Система «культура — общество — человек» органичная.

А.Архангельский. С другой стороны, пока мы сидим и твердим про то, что никогда ничего не будет, не будет ничего никогда. В какой-то момент про это надо просто забыть. Это как в ссоре, когда люди выясняют отношения: «А ты сказал... так» — «А ты...» — «Нет, ты первый». Забыть!

В.Ерофеев. Совершенно верно, эту систему создал этот народ, российский, а главным врагом России является действительно ее собственное население. И всегда являлось. Мы к этим вопросам подходим, останавливаемся и не знаем, какой необходимо шаг сделать. Есть шаг отчаяния или отъезд за границу — и есть шаг примирения. Но есть шаг Просвещения, и как раз на этот шаг никто не хочет решиться. Потому что мы эту систему не можем развернуть таким образом, чтобы показать ее изъяны. Попадаем в парадоксальную ситуацию, когда говорим: «Давайте введем Просвещение, чтобы оно объяснило, что эта власть преступна». Власть естественно отвечает: «Зачем мне такое Просвещение? Такого я не хочу».

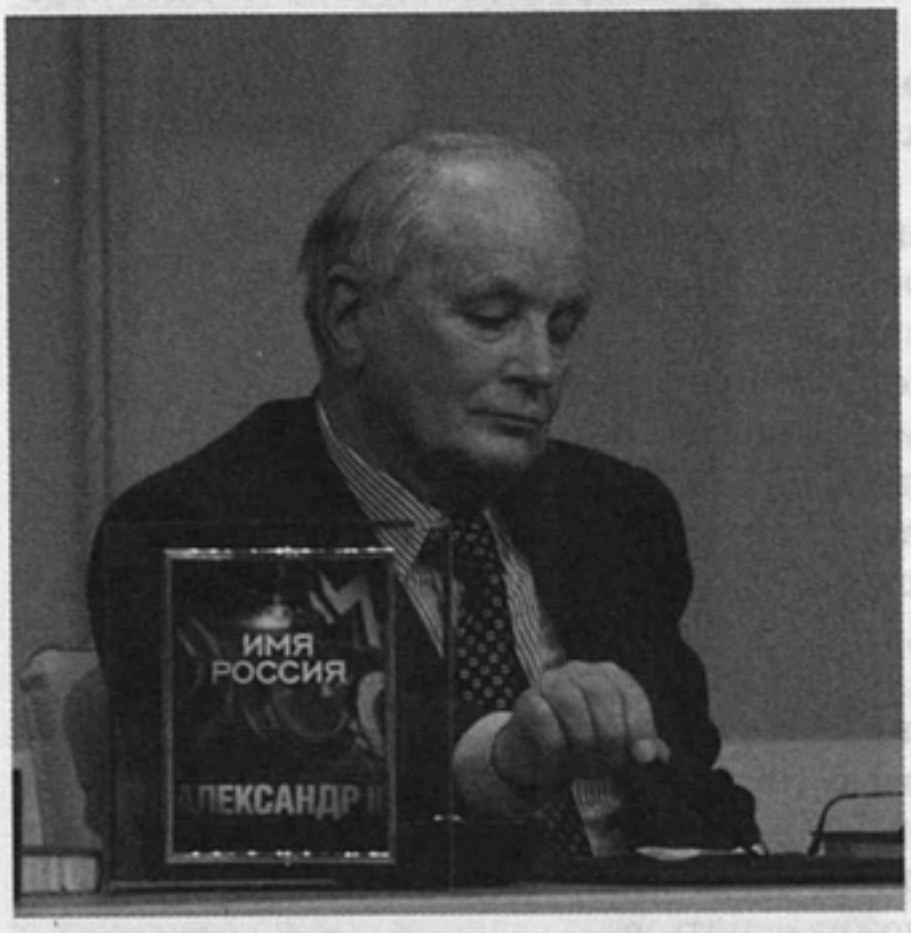
С.Бунтман. Надо обращаться туда? Да? Вот пока мы думаем, что больше некуда...

Л.Радзиховский. А больше действительно некуда. Ну думай, куда?

В.Ерофеев. А куда обращаться? Раньше ходили в народ. Чем это кончилось в XIX веке? Ничем хорошим не кончилось.

А.Архангельский. Вообще-то, я бы не в народ, а в школу бы сходил. Проблема не в том, какие будут телевизионные конкурсы, а в том, как историю преподают в школе и на что тем самым настраивают следующие поколения.

С.Бунтман. Ну вот, у меня сообщение. Оно явно из Германии и кажется мне очень важным. «Когда мы решили, что Гитлер — зло, после этого больше не стали каждый раз каждому дураку или гаду доказывать, что Гитлер есть зло». Очень интересная вещь. Гитлер был выведен из феерических возможностей разного рода цирковых шоу, телевизионных представлений, выведен отовсюду... Правда, с недавних пор он стал появляться в кино, в книгах, все чаще и чаще.



Ток-шоу «Имя Россия». Андрей Сахаров

Л.Радзиховский. Реже, чем у нас, но все равно часто.

С.Бунтман. Я думаю, что это каждый раз повод — обращение к подобным персонажам. Вот Александр и Виктор, между прочим, занимаются на телевидении именно разбором понятий, уточнением понятийной системы.

В.Ерофеев. Скорее, рассмотрением обрушившихся в России ценностей... Мы обсуждаем проект «Имя Россия» только потому, что в 1917 году обрушилась вообще половина всех ценностей. И в 1991-м другие — фальшивые, нефальшивые — тоже обрушились. Мы живем в стране без ценностей. Живем вслепую. Наши передачи, каждая по-своему, сделаны так: ну, ребята, давайте соберем эти утраченные ценности.

С.Бунтман. Мы словно библиотека без каталога.

А.Архангельский. Хорошая фраза.

С.Бунтман. Каждое появление книги о Гитлере — это всегда предмет очень серьезного обсуждения. Когда кто-то из правительства в начале 2000-х сказал: «Горжусь, что я немец», сразу такое поднялось: «Можно ли так вообще говорить?» И очень серьезно дискутировалось: можно или нельзя.

Л.Радзиховский. А у нас единственное прилагательное, которое применительно к слову «Россия», — Великая. Только никаких других в принципе быть не может.

В.Ерофеев. А попробуй скажи: «В этой стране» — и всё, ты либерал и враг.

А.Архангельский. Но, с другой стороны, знаете, помимо слова «гордость» есть слово «радость». Я радуюсь, что я по происхождению человек русской культуры. Во мне намешано такое количество кровей, что я должен был в какой-то момент определиться. Единственная культура, которая меня может принять, — русская.

В.Ерофеев. Русская культура и русская история — это разные вещи. Наша культура именно из-за того, что здесь сказочная деревня, нашла удивительные образы и сюжетные ходы, стала мировой.

Л.Радзиховский. Радоваться — это ваше святое право. Плохо другое — официально запрещено испытывать иные чувства, кроме восторженных. Не демонстрировать такие чувства может только агент американского империализма. Такое моральное ощущение в обществе создается постоянно, оно нагнетается. Делается это с очевидной корыстной целью.

А.Архангельский. Православие, Самодержавие, Доходность.
Л.Радзиховский. Совершенно верно. Это очевидная корыстная цель, ее никто не скрывает. И выстроили под это твердую вертикаль. Халява, взятки и ложь — вот железная вертикаль.
А.Архангельский. Халява кончилась, на взятки денег не будет.
Л.Радзиховский. А лжи будет еще больше.
А.Архангельский. Ложь не работает без первых двух элементов.
Л.Радзиховский. Увеличение количества лжи покрывает ослабление двух первых элементов. И одним из элементов всей системы является искусственное пиаровское нагнетание тех самых мифов, которые имеют архетипическую природу. Естественно, что они не с дуба рухнули, но их сознательно накачивают.
С.Бунтман. Это пошло еще со «Старых песен о главном». Меня очень встревожил тогда этот проект.
А.Архангельский. Это ужасный проект. Он, будучи прекрасно сделан, отмыл прошлое от грязи.
С.Бунтман. Чуть-чуть опередил и подогнал спрос. Мне кажется, это была очень важная трещина. В нее полезло все.
А.Архангельский. Я бы даже сказал другое. Трещину пытался очертить Виктор в своей статье...
В.Ерофеев. «Поминки по советской литературе».
А.Архангельский. Она была скандальной, с вызовом, с провокацией, но в ней была внятная попытка эту трещину обозначить. А проект «Старые песни», наоборот, старался эту трещину замазать...
В.Ерофеев. Правильно.
А.Архангельский. Цементом.
В.Ерофеев. Так я как раз и есть человек трещины, поскольку хотел отклонить, отделить от современности льдину прошлого, показать, что одна льдина отошла от другой, — и вот тут-то вой поднялся. Не надо нам трещин!
С.Бунтман. Опережающее отношение, опережающее знание — очень интересная вещь, мне кажется. Прежде чем понять, что это такое, мы решаем: любим или не любим, голосуем за это или не голосуем. Прежде, чем понять. Может быть, очень важно было бы как-то увести в тень некоторые вещи, чтобы в них там, в тени, серьезно разобраться? Не выносить тех или иных героев прошлого сразу на голосование. А у нас крики: «Ах, ужас! Такого-то нет в списке!» Вот немцы, гады, убрали Гитлера...
Л.Радзиховский. Почему «гады»? Молодцы.
С.Бунтман. Некоторые считают — гады... У нас-де демократично: все там — и Сталин, и Ленин, все, кто угодно, есть. Полная демократия и свобода...
В.Ерофеев. Мне кажется, что нормальный русский человек, подчеркиваю — нормальный, очень болезненно относится к словам «ответственность», «демократия», «свобода» и к другим, для него абстрактным, понятиям. Когда русскому человеку говоришь «права человека», загляни в его глаза — они становятся пустыми. Поэтому когда ты вопрос о выборе лидера нации ставишь так, как его ставят в Европе, он не работает. Потому что у нас действительно народ эмоциональный. Вот Сталин, к примеру. Он пугает всех — и интеллигентов, и евреев, и кавказцев, хотя он сам кавказец. Он пугало такое, и народ рад, что есть у него пугало. Зловредность какая-то: ты боишься, что Сталин станет первым, а мне приятно, что ты боишься. Вот такая мерзость, коммунальная черная кухня — она поднимается вверх. И если мы не будем об этом говорить, то никогда не поймем, куда загнали наш замечательный народ и что с ним сделали. Я абсолютно с вами согласен, что именно он, народ, и создал эту систему, а не варяги и не Петр I.
А.Архангельский. Как говорит Чубайс: согласились, дальше что?
В.Ерофеев. Дальше — Просвещение. А мы с тобой разве на это не работаем? Что мы можем, то и делаем.

С.Бунтман. «Дело надо делать, господа». Не смотря ни на что...

А.Архангельский. Но распространяемый сегодня в школе филипповский учебник новейшей истории России плох, хотя он лучше, чем сопровождающее его методическое пособие, как раз тем, что он эту русскую матрицу впечатывает в сознание, закрепляет как неотменяемую данность.

Л.Радзиховский. Но, Александр, он же делает это не для собственного развлечения — есть приказ.

В.Ерофеев. Ты правильно сказал: власть видит историю без трещин. Все швы замазаны, и Россия стала правопреемницей Советского Союза со всеми его Молотовыми-Риббентропами, ГУЛАГами и т.п.

С.Бунтман. Если возвращаться к проекту «Имя Россия» — ладно, поговорили, и про Сталина повозмущались, и про Александра Невского понедоумевали. Успокоились. Такой проект — тоже один из поводов трезво посмотреть и на себя, и на все происходящее, и на свою страну. Задаться вопросом: «Что это?! Откуда такой рейтинг у правителей? У тирана?»

А.Архангельский. Такие большие телевизионные проекты и должны служить поводом для серьезных размышлений. Это шоу, большое историческое шоу. Дальше что мы с этим будем делать?

В.Ерофеев. Надо думать о том, как абсолютные слова превращать в понятные, надо заниматься просвещением. У нас жуткий моральный кризис — гораздо более страшный, чем экономический. И в конце концов, мне кажется, что единственное, что мы можем, — это делать свое дело.

Л.Радзиховский. Я не хочу расхолаживать вас, но мне кажется, что если поезд идет, скажем, с севера на юг, то даже если вы внутри этого поезда бежите по вагонам в обратном направлении, с юга на север, то вы ведь все равно движетесь в ту же сторону, что и весь состав. Попросту говоря, система работает абсолютно осознанно, твердо и очень масштабно во вполне ясном направлении. Изнутри ее изменить нельзя, а извне — некому.

А.Архангельский. Любой американский фильм-катастрофа про поезда показывает, что даже два решительно настроенных и действующих человека могут остановить состав на грани его падения в пропасть.

АНАТОЛИЙ ГОЛУБОВСКИЙ

Идентичность как формат

Отшумел проект «Имя Россия». И назвала себя Россия — «Александр Невский». Странно, конечно, и даже ужасно, по мнению многих историков, но все-таки святой благоверный князь. Хотя бы по какой-то системе ценностей — авторитет. Конечно, некоторые горячие головы утверждают, что Невский ничуть не менее роковой персонаж российской истории, чем Ленин и Сталин, но ни у «присяжных», ни у зрителей не возникло сомнений в его святости. Авторитет РПЦ, канонизировавшей князя с сомнительной политической и этической репутацией, значительно важнее для общества, чем жалкие попытки советской пропаганды представить Столыпина вешателем и постсоветской — сделать из Сталина монстра. Тем более что дееспособность и мощь Невского были закреплены сначала фильмом Эйзенштейна, а потом возникновением ордена Александра Невского. Так что Невский — не имя России. Это имя ордена.

Как тут быть? Да никак — все равно в компании двенадцати финалистов, кроме Невского, нет ни одного канонизированного святого. Разве мы не православные? Можно было без всякого голосования назначить единственного святого «именем России» и успокоиться. Ведь Сталина вынесли из мавзолея, Ленина вот-вот уберут, а РПЦ ни разу еще никого из святых не исключала — ни при Грозном, ни при Победоносцеве, ни при Ленине-Сталине-Хрущеве-Брежневе. Ей можно доверять. И вообще, поскольку святые преподобные и святые благоверные (то есть правители) такие проверенные ребята, почему бы тех из них, кто дошел до списка из пятидесяти имен, не оставить в финальном пуле. Но нет — не пробились на телеэкран ни святой благоверный князь Дмитрий Донской, ни святой преподобный Сергий Радонежский. Чем они хуже Невского — не ясно. По-моему, так и много лучше.

Но мы отвлеклись. Все это длинное предисловие — только для того, чтобы показать, насколько неуклюжим и кособоким оказался этот чрезвычайно амбициозный и пышный проект. Все как-то неточно и не доделано в формате, который должен был, по словам его руководителя и ведущего Александра Любимова, стать бомбой на отечественном телевидении. При этом формат как таковой — его конструкция и размещение в сетке телеканала «Россия» — очень точно отражает и специфику социокультурной ситуации в стране, проще говоря, состояние умов и попытки телевидения соответствовать этому состоянию и даже на умы влиять. Телевизионные профессионалы явно намеревались выявить некоторую персону, которая станет субстратом нашей идентичности — то ли духовной, то ли национальной, то ли государственной... Бог весть. Внимательное рассмотрение на первый взгляд сугубо профессиональных параметров проекта убеждает в том, что состояние умов, отразившееся в формате, можно охарактеризовать как социальную шизофрению.

Хотя, признаемся, изобретение британского канала BBC может быть не только индикатором такой шизофрении, но и ее провокатором. Так, в проекте «Великие португальцы» первое место занял военный диктатор Антониу Салазар, а второе — борец с режимом Салазара, лидер компартии Алвару Куньял.

Название

Проблемы начинаются с такого важного конструктивного элемента формата, как название. «Имя Россия» звучит не по-русски. «Имя России» (как час-

то писали и в газетах, и на солидных интернет-сайтах) еще как-то понять можно. Вроде бы речь об имени человека, без которого Россия — не Россия. А так ведь есть уже у страны имя — Россия. Хотя, как верно заметил писатель Михаил Веллер, а за ним и Никита Михалков, почти семьдесят лет страна звалась Союз Советских Социалистических Республик, а такое безликое имя могло бы появиться и в Африке, и в Латинской Америке, если бы несколько тамошних стран выбрали социалистический путь развития и объединились в союз.

Ток-шоу «Имя Россия». Геннадий Зюганов

На родине проекта, в Англии, все было просто и понятно: «Великие британцы» (или «сто великих британцев»). На украинском канале «Интер» — «Великие украинцы». И так почти в каждой из двадцати одной страны, которые поддались искушению поиграть в национальных героев. Кто-то назвал своих персонажей просто «великими», кто-то — «величайшими» (французы, чехи и бельгийцы). А вот испанцы, видимо, страдающие постколониальными комплексами, использовали формулу El Espanol De La Historia — «Испанцы в истории» (имеется в виду, конечно, история мировая, история человечества). У нас же — звучно, но непонятно. Наверное, потому, что британец может быть и ирландцем, и шотландцем, и даже индусом. А назови мы свою версию проекта «Великие русские», сразу бы возникли вопросы по поводу многонациональности и во времена Российской империи, и во времена СССР, и в нынешней России. Кстати, самым великим украинцем был назван киевский князь Ярослав Мудрый, который попал в промежуточный список «Имени Россия».

Дизайн

В заставке ток-шоу название программы увенчано короной — символом верховной государственной власти, причем в российской традиции власть эта — божественного происхождения. Под державную музыку корона летала по экрану и стала главным элементом оформления и студии, и сайта проекта. Видимо, создатели программы давали зрителям понять, что «именем» станет все-таки государственный деятель, а не какой-нибудь кудрявый бумагомарака или длинноволосый ученый, на головах которых корона выглядела бы комично. Таким образом, дизайн проекта выводил из игры так называемых деятелей культуры и науки и демонстрировал их неуместность на сложном и опасном поприще национальной идентификации. Согласно дизайнерскому посланию только государственный деятель или воин — строитель и защитник Отечества — мог стать истинным символом России. В итоге в рейтинге зрителей «наше все» добралось только до четвертого места. Ни в одной стране обитания проекта «Самые великие...» такого государственно ориентированного оформления не было, и во многих случаях писатели и ученые все-таки пробились в первую тройку (правда, не в США и не в ЮАР). А величайшим бельгийцем вообще стал богемнейший Жак Брель.

Стилистика

Участники ток-шоу, включая ведущего Александра Любимова, никак не могли найти верный тон дискуссии. Они то серьезно спорили, защищая своих подопечных, то иронически комментировали жалкие попытки дилетантов выкарабкаться из хитросплетений сложнейших исторических сюжетов. Камера время от времени ловила то ухмылку мудрейшего Никиты Сергеевича, то многозначительные переглядывания Любимова и Михалкова — мол, мели, Емеля, только из регламента не вылезай. На программе о Достоевском Михалков и Любимов уже не скрывали своего веселья. В конце каждой «презентации героя» тот же Никита Сергеевич аккуратно все замыкал на себя. Как «староста присяжных», он по-доброму журил коллег, указывая на то, что не стоит углубляться в исторические дебри, а нужно просто решить, чем тот или иной персонаж может быть нам полезен сегодня, и проголосовать. Однако и он не удержался от подробностей, когда речь шла о его подопечном Столыпине, и буквально засыпал зрителей огромным количеством цифр, нуждавшихся в серьезной интерпретации. Не пожалел Михалков только генерала Варенникова, представлявшего Сталина. Он сделал ему форменный выговор и заставил замолчать почти до конца проекта: «А почему же вы, офицеры, когда развенчали Сталина, ничего не сделали и приняли это как данность?.. Офицерская честь, она где была ваша, когда вашего кумира, о котором вы говорите в таких тонах, когда его вынули из мавзолея, оболгали, как вы считаете, и превратили в ничто. Вы тихо сидели и ждали, когда будет возможность об этом говорить».

Отсутствие общей линии поведения, единой стилистики и тона ярко проявилось в заключительной программе, где у каждого присяжного было три минуты, чтобы представить своего героя. Дмитрию Рогозину (он курировал Достоевского) было предложено прочитать письмо заболевшего Варенникова. Он принял предложение, заверив присутствовавших в том, что очень уважает генерала и почтет за честь огласить текст письма. После этого представитель России в НАТО бодрым голосом зачитал абсолютно мракобесный текст о Сталине, от которого буквально волосы шевелились на голове. При этом на программе о Сталине Рогозин не менее бодро опровергал все те тезисы, которые позже в письме появились. Этот «перевертыш» — превращение оппонента Варенникова в его союзника — оказался стилистической доминантой проекта. Не важно, что мы говорим, зачитываем или думаем, — важно, что мы блюдем формат и предусмотренную им процедуру.

Лучше всех в проекте выглядел митрополит Смоленский и Калининградский Кирилл. В своих речах и репликах он продемонстрировал настоящее проповедническое и риторическое мастерство, а после смерти Патриарха Алексия, став местоблюстителем патриаршего престола, не исчез из проекта, подобно якобы заболевшему генералу Варенникову, а продолжал вещать с подвесного плазменного экрана, как будто с горних высот, одаряя всех — и мудрых, и убогих — смиренной улыбкой и словом пастыря. Спорить с ним, сомневаться в его правоте было и странно, и неразумно. Тем более что сам пастырь никогда не отвечал на реплики оппонентов и не доказывал свою правоту новыми аргументами. Так что митрополит и его протеже Александр Невский в итоге победили во многом благодаря отточенности и чистоте стиля представления.

Структура и процедура

Главное ощущение от процедур, предусмотренных форматом, — это их непрозрачность (оговорюсь, что здесь речь только о телевизионной части проекта, то есть о четырнадцати программах, прошедших в эфире телеканала «Россия» с 5 октября по 28 декабря 2008 года). С самого начала возникло ощущение, что кто-то все решает за зрителей. Прежде всего за них решили, кто и кого будет представлять. Выбор этот выглядит странным и даже циничным.

Приглашение престарелого члена ГКЧП Валентина Варенникова и почти забытого Ильи Глазунова в качестве агентов Иосифа Сталина и Ивана Грозного выглядит откровенным цинизмом. Им в программе была отведена роль юродивых, с которыми и спорить-то неудобно. Разве что цыкнуть (приструнить), как это сделал Михалков, а затем произнести яркую речь о том, какими ужасными и при этом непременно великими были их герои.

Выбор спикеров и последовательность их появления в ток-шоу во многом предопределили исход гонки. Зрители, с первой программы цикла (Александр Невский) находившиеся под впечатлением от риторики митрополита Кирилла, ждали заключительного бенефиса Михалкова (Столыпин). Все, что было между первой и последней программами, запомнилось плохо. Тем более что проект был растянут во времени почти на три месяца и состоял из четырнадцати передач, что беспрецедентно много для формата в других странах. Первый герой запомнился потому, что был первым, последний — поскольку был последним. Их представляли самые яркие и внятные участники проекта — митрополит Кирилл и Никита Михалков, которые были явными лидерами в коллегии присяжных. В итоге: Невский на первом месте, Столыпин — на втором. А на третьем месте Сталин — некоторый компромисс с настоящим лидером общественного мнения. Тут форматная процедура сработала четко.

Характерно, что по ходу дела структура программы слегка менялась. В приснопамятном первом ток-шоу участвовали два эксперта — доктора исторических наук, специалисты по русскому средневековью Николай Борисов и Ольга Агеева. Они робко намекнули на то, что все, что говорилось об Александре Невском, относится, скорее, к легенде, а не к реальной истории. И тогда присяжные избавились от экспертов. А вдруг они и дальше будут «неадекватно» реагировать на грубые (или тонкие) подтасовки фактов или впадут в профессиональную истерику от ошибок в текстах, которые редакторы подготовили для присяжных по недостоверным источникам. Хотя зря они опасались. Один из присяжных — один из лидеров профессионального исторического сообщества, директор Института российской истории, член-корреспондент РАН Андрей Сахаров (представлявший Александра II), на протяжении всего проекта сохранял поистине олимпийское спокойствие.

Создатели формата «Имя Россия» стали заложниками другого формата — заседания коллегии присяжных, прославленного Никитой Михалковым в фильме «12». Было бы странно пригласить режиссера председательствовать на шоу и не воспользоваться популярностью фильма. Но функция присяжного — не защищать и пропагандировать, а определять, виновен человек или нет. В России и так не очень понимают, что такое суд присяжных и зачем он нужен, а проект «Имя Россия» запутал людей окончательно. Кстати, во всех странах, включая Украину, в финал выходили не двенадцать, а десять национальных героев, а участники шоу назывались «адвокатами» или «приверженцами, сторонниками» (supporter). Бессмысленность и даже абсурдность использования в российском варианте шоу процедуры суда присяжных не была осознана публикой, для которой «где Михалков — там суд присяжных». А для авторов проекта все едино — что адвокат, что присяжный заседатель, лишь бы «костюмчик сидел», то есть пусть бы формат был привлекательным.

Очень выразительным оказывается сравнение украинского и российского изводов проекта BBC. И в России, и на Украине были скандалы. Но у нас — только в прессе и только по поводу возможных интернет-махинаций, приведших к лидерству Сталина или, наоборот, могущих исключить его из группы финалистов. А в Киеве, как отмечает «Коммерсантъ», во время голосования дело дошло до уличных протестов фанатов тренера киевского «Динамо» Валерия Лобановского и поклонников Нестора Махно из партии «Братство».

При этом прозрачность «Великих украинцев» была значительно больше, чем «Имени Россия». В рамках чрезвычайно популярной программы Савика Шустера на канале «Интер» анонсировались значимые события проек-

та — проведение primaries (предварительных выборов), заседание Совета гарантов проекта и т.д. Прямой эфир программы длился от полутора до трех часов — сколько хватало сил у споривших, а финальное шоу, состоявшееся 16 мая 2008 года, не уместилось в один день и перелезло на следующий. Первое «Имя Россия», начавшееся в воскресенье, в 21.05, длилось 1 час 50 минут. Низкие рейтинги заставили переместить программу на 22.50—23.15 и сократить ее хронометраж до 1 часа 5 минут. Только последняя программа цикла прошла в рамках «Вестей недели» в 20.00, но в ней из всей компании участвовали только Никита Михалков, Сергей Миронов и Виктор Черномырдин.

Российский державный размах и обязательства перед Никитой Сергеевичем обрекли российских зрителей на четырнадцать выпусков программы. Украинцы ограничились четырьмя безразмерными, но очень бурными ток-шоу. При этом, судя по всему, интерес к проекту в России со временем падал, а на Украине рос.

Есть и другие интересные отличия. На «России» в студии сидела массовка, разражавшаяся бурными аплодисментами при прямо противоположных высказываниях. На киевском «Интере» отобранная социологами аудитория представляла социальную структуру населения Украины и могла голосовать во время передачи. Таким образом, возникала драматургия программы, сюжет, за которым было интересно следить. В российском варианте на ток-шоу только разговаривали, а голосование происходило за кадром.

В украинских документальных фильмах, представлявших национальных героев, обязательно участвовали «адвокаты» (например, в фильме о Валерии Лобановском — первый президент Украины Леонид Кравчук, в сюжете о Лесе Украинке — москвич Роман Виктюк). Российские «присяжные» не опустились до участия в промосъемках своих кумиров, и потому зрителям были показаны стандартизованные ролики с закадровым текстом.

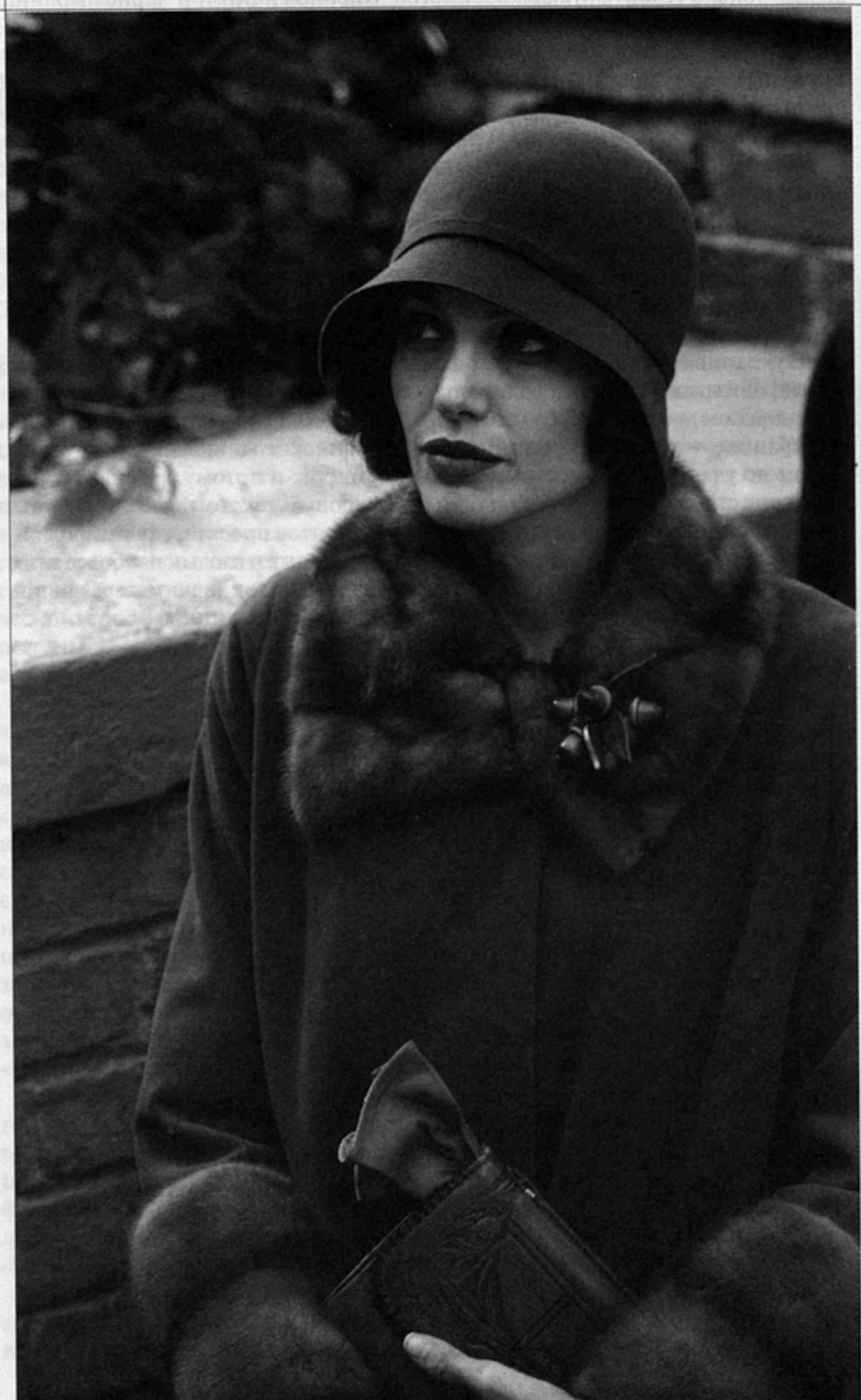
Ничего подобного украинскому Совету гарантов проекта, сформированному из авторитетных общественных деятелей, ученых и владык наиболее влиятельных конфессий, в «Имени Россия» не было. Список значимых различий можно бы было продолжить, если бы он не был таким длинным.

Программирование

Нелегко разместить идеологически важный проект в вечернем прайм-тайме государственного телеканала. Четыре недели подряд за «Историческим выбором 2008» шло шоу Семена Альтова «Сто причин для смеха». Видимо, считалось, что гражданам России надо дать передохнуть. Или заставить их включить «Имя Россия» в самом конце, чтобы не пропустить начало программы популярного юмориста и тем самым поднять рейтинг патриотического ток-шоу. В праздничный день 4 ноября перед передачей, посвященной Александру Васильевичу Суворову (его представлял председатель Совета Федерации РФ Сергей Миронов), более трех часов — с перерывом на «Вести» — россияне наслаждались чествованием Владимира Винокура «60 лет, а я не верю». Если учесть, что на Суворова отвели один час, сомнений в том, кто реально претендует на высокое звание символа России, не оставалось.

Но главным сюрпризом стал заключительный раунд патриотического марафона — ток-шоу, в котором каждый из двенадцати присяжных мог в течение трех минут еще раз прославить своего героя. Сразу после «Имени Россия» недрогнувшая рука программиста по каким-то неведомым причинам поставила известную картину Стивена Содерберга «12 друзей Оушена». В фильме, как известно, двенадцать мошенников и собственно Оушен успешно обувают лохов.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Подмена»,
режиссер
Клинт Иствуд

НИНА ЦЫРКУН

Секреты Лос-Анджелеса

Художественной и прокатной судьбе «Подмены» Клинта Иствуда могли сильно повредить два обстоятельства. Во-первых, тот факт, что рассказанная в фильме история взята из реальной жизни, и хотя произошла она восемьдесят лет назад (за два года до рождения режиссера), но в деталях известна в Соединенных Штатах многим, потому что обычно фигурирует в регулярно возобновляющихся дискуссиях о допустимости применения смертной казни за убийства. А довольно большая часть публики предпочитает ходить в кино, чтобы получить удовольствие от непредсказуемости сюжета. Как говорил в телеинтервью один театральный режиссер, он был поражен, став свидетелем наивно непосредственной реакции зрителей на шекспировскую классику — они действительно не знали, чем закончатся «Ромео и Джульетта» и «Гамлет». Во-вторых, фильм мог не выдержать славы голливудской мегазвезды Анджелины Джоли, выбранной на главную роль. Не оспаривая ее актерских способностей, нельзя не заподозрить, что присутствие Джоли в кадре могло увести внимание зрителя совсем не в ту сторону, в которую его хотели бы обратить создатели картины. Первоначально на эту роль претендовали Хилари Суонк и Риз Уизерспун. Последняя, с ее двумя комическими «Блондинками в законе», признаться, смотрелась бы тут вряд ли умест-

«Подмена» ***(Changeling)***

Автор сценария **Дж. Майкл Страчински**

Режиссер **Клинт Иствуд**

Оператор **Том Стерн**

Художник **Джеймс Дж. Мураками**

Композитор **Клинт Иствуд**

В ролях: **Анджелина Джоли, Джон Малкович, Джеффри Донован, Джейсон Батлер Харнер, Эми Райан, Гэттлин Гриффит, Эдди Олдерсон и другие**

Imagine Entertaiment, Malpaso Productions

США

2008

но — все-таки в американском кино публика привыкла к фактору шлейфа ролей. По той же причине плохо подходила и Суонк, боксерша из «Малышки на миллион».

В данном случае требовалась как бы «женщина без свойств», по крайней мере, без комических обертонов в послужном списке и без репутации «гарсона» с накачанными мышцами. Актрисе предстояло сыграть слабую жертву обстоятельств; она оказывается невольным борцом с системой в силу инстинкта, который заставляет ее упрямо осуществлять право матери. Эта героиня не похожа на тех активных женщин-борцов, обладающих ярким общественным темпераментом, время которых еще впереди, — таких, как Карен Силквуд или Эрин Брокович. Ее сила именно в пассивности, в тупом архаичном упорстве, с каким она повторяет: «Я хочу найти моего сына», — именно это упорство побеждает умственную изощренность и физическое превосходство мужчин во власти.

Кандидатуру Анджелины Джоли предложил Иствуду продюсер Рон Хоуард. Он поначалу сам хотел ставить «Подмену», но у него возникли другие планы, и он ограничился функциями исполнительного продюсера. Хоуард всегда очень точен в кастинге, плохого не посоветует, но все же Джоли...

На мой взгляд, этот ход объясняется тем, что Иствуд сделал не ретродраму в привычном нам понимании; он поставил фильм нарочито старомодно, по канонам и правилам 20-х годов — времени, в котором разворачиваются события, — без спецэффектов, без ручной камеры и прочих атрибутов современного кино. Соответственно, Джоли здесь занимает то место, которое актрисе ее класса полагалось по стандартам системы звезд. Она идеально исполняет свои функции, точно и максимально узнаваемо изображая именно то состояние, которое требуется в данный момент, — страдание так страдание, растерянность так растерянность, негодование так негодование. Она всегда в центре, она всегда безупречно одета и причесана, и в финале у нее, невероятно изысканно освещенной, так красиво стекает по щеке слеза, что хочется поаплодировать оператору Тому Стерну и, само собой, звезде. Понятно, что эта красота — чистая стилизация; человек, сыгравший Грязного Гарри, просто так наводить гламур не станет.

Иствуд создал нарочито искусственную, как бы лабораторную декорацию, в которую поместил свой фильм, снятый в той сугубо театральной манере со всеми ее условностями, которая была характерна для американского кинематографа 20-х, в первую очередь для популярных судебных драм, чаще всего переносимых на экран с театральных подмостков. Драматург Дж. Майкл Страчински в этом смысле оказался абсолютным единомышленником режиссера; его основанный на документах сценарий четко «вышит» по канве мелодрам 20-х и даже с ожидаемым в кульминации «спасением в последнюю минуту». А в финале фильма, по прошествии семи лет после начала действия, влюбленный в главную героиню босс приглашает ее поужинать и послушать по радио репортаж с оскаровской церемонии — этой виньеткой Иствуд лукаво намекнул на то, что он все знает про мисс Джоли.

Действие фильма начинается в марте 1928 года в Лос-Анджелесе, детально воспроизведенном и снятом в тех поблекших охристо-коричневатых тонах, напоминающих выцветшие старые фотографии, которые сразу отсылают к прошлому. Кристин Коллинз (Анджелина Джоли) — мать-одиночка, воспитывающая девятилетнего сына Уолтера (Гэттлин Гриффит). Кристин работает на телефонной станции, она на хорошем счету у начальства, и, возможно, это и сыграло свою роковую роль. Закончив работу, она спешит домой, где сын сидит после школы один, но управляющий задерживает ее, чтобы сообщить о повышении, а в результате она упускает свой трамвай, приходится долго ждать следующий. Ее нервозное поведение настраивает зрителя на тревожный лад, и, конечно, недаром: вернувшись домой, Кристин ребенка там не застает. В холодильнике сиротливо лежит предназначавшийся Уолтеру нетронутый бутерброд. Кристин звонит в полицию и натыкается на холодное безразличие...

Пять месяцев спустя ей торжественно объявляют, что ребенок нашелся где-то в Иллинойсе, и на железнодорожном вокзале устраивается помпезная встреча при большом стечении репортерской братии. Однако матери достаточно взглянуть на предъявленного ей найденыша, чтобы убедиться: это не ее сын. Капитан-карьерист Джоунз (Джеффри Донован) настойчиво пытается убедить Кристин, что за время отсутствия мальчик изменился, что она кое-что подзабыла и что вообще надо взять его в дом, чтобы удостовериться. Кристин вынуждена повиноваться, но при всем желании не может поверить, что ей действительно вернули Уолтера. Мало того что этот ребенок оказался ниже ростом той отметки, которая осталась на косяке двери; мало того что он не похож на «свои» фотографии, а учителя и одноклассники не признают в нем Уолтера. Кристин мечется в коридорах бездушной власти, встречая все более ожесточенное сопротивление мужского сообщества, не желающего понять очевидное.

Иствуд, бóльшую часть жизни снимавшийся (и снимавший) в кино мужского действия, в последнее время восстанавливает баланс сил, перенося фокус на одинокую женскую фигуру, страдающую от мужского всевластия. Коррумпированным полицейским нужно держать марку, они не намерены видеть свою ошибку и потому готовы гнобить несчастную мать, доходя до крайней меры, — засаживают ее в психушку. Здесь Кристин встречает подружку по несчастью — ночную бабочку Кэрол (Эми Райан), тоже жертву полицейского произвола, устами которой выговаривается профеминистский мотив фильма: «Женщины хрупки, их легко свести с ума, и тогда можно их не слушать». Вообще сцены в этом заведении, как и негодяй доктор и садистка медсестра, напоминают эпизоды и персонажей из «Полета над гнездом кукушки» и особенно из фильма «Фрэнсис» Герберта Клиффорда — мелодрамы из жизни кинозвезды той эпохи Фрэнсис Фармер, которую сыграла Джессика Лэнг. Как и ей, неуступчивой Кристин грозит жуткая процедура лоботомии. Но в этот момент и происходит «спасение в последнюю минуту». Пока ее везут на каталке к месту экзекуции, в больницу буквально врывается пресвитарианский священник Густав Бриглеб (Джон Малкович), который в своих радиопроповедях ведет атаки на городское чиновничество и продажных законников. Этот господин с прямой спиной совсем не похож на благонравного пастыря; вид у него довольно неприятный, глаза колючие, тонкие губы всегда брезгливо поджаты — так и хочется заподозрить в нем заднюю мысль. Может быть, он воспользовался подходящим случаем, чтобы сделать себе имя и достичь нужных самому целей?

В сущности, мы ничего не знаем даже о главной героине. Почему она, красивая и молодая, живет вдвоем с сыном, не имея ни мужа, ни любовника, ни родных, ни друзей? Кристин остается условной фигурой или фигурой архетипичной в архетипической ситуации матери, потерявшей ребенка, тоже довольно абстрактно обрисованного. Это некий условный, архетипичный ребенок, который неожиданно обнаруживается в невероятном месте и в двусмысленном облике. В английском фольклоре это образ «сияющего мальчика», видение которого сулит несчастья. Не случайно Кристин явно боится навязанного ей ребенка, не решаясь ни обнять, ни приласкать его. Мы не узнаем и многих других деталей, которые позволили бы четко разобраться в мотивах поведения и характерах персонажей, в частности, маньяка-убийцы Гордона Норткотта (Джейсон Батлер Харнер). Эта недосказанность, конечно, намеренна.

Из фильма, развивающегося тупо-логически, линейно-поэпизодно, следует в том числе и то, что никто достоверно гибель украденного девятилетнего Уолтера подтвердить не может. Мелодраматическая история его исчезновения перетекает в криминальный триллер по материалам другого нашумевшего дела тех лет — массового убийства детей на птицеферме в окрестностях Лос-Анджелеса. Случайно попавший под полицейское расследование подросток (Эдди Олдерсон) рассказал следователю страшную историю о маньяке, ко-

торый похищал детей, издевался над ними и зверски убивал. С его слов позднее становится известно и о том, как попал в лапы Норткотта Уолтер, как вместе с другими ребятами совершил побег и погиб, пытаясь помочь перелезть через забор товарищу. Его героизм может служить неким хоть и слабым, но утешением матери. Однако был ли это на самом деле именно Уолтер Коллинз, подтвердить не удалось. Стало быть, исчезновение его окутано тайной, которая всегда сопровождает простые и прозрачные фильмы непостижимого Клинта Иствуда, не случайно упомянувшего, что «Подмена» — это дополнение к его же «Таинственной реке», интрига которой тоже завязана на похищении ребенка.

Атмосфера загадочности характерна для «региональных» фильмов, действие которых разворачивается в Киноленде, достаточно вспомнить «Китайский квартал» или «Секреты Лос-Анджелеса» с бесконечно запутанными взаимоотношениями и меняющимися масками персонажей, которые всегда оказываются не теми, кем кажутся. Иствуд умело использовал географию, но не только. Умение так рассказать историю, чтобы, имея ясный вид, она сохраняла притягательность необъяснимой таинственности, и есть искусство кинорежиссера. Чрезвычайно, надо сказать, редко встречающееся.

Тем же, кому картина покажется простоватой, напомню: она называется словом, понятным далеко не каждому американцу. Changeling — это не просто какая-то «подмена», а «подменыш» — дитя, оставляемое эльфами или другими жителями параллельных миров взамен украденного человеческого детеныша. В качестве эльфического существа выступает женщина, которую, после того как скандал с подмененным ребенком уже нельзя было дальше скрывать, объявили «настоящей» матерью и с которой поспешно отправили мальчика «домой». Эта сухопарая, с резкими движениями дамочка явно обнаруживает свою недобрую природу, ибо она, в сущности, ведьма, появляющаяся в чужом облике и замешивающая обманы и заблуждения.

Было бы легко заметить, что с возрастом Иствуд «впадает в детство» — исследует природу детского поведения и самого ужасного, что может выпасть на долю человека: ребенку — потерять мать, матери — потерять дитя. Но это не просто возрастная сентиментальность. Этот нюанс обращает внимание на ту мифологическую подкладку, которая отличает последние фильмы Клинта Иствуда; она впитывает в себя и цементирует жанровые рудименты, искусно маскирующие глубокий трагизм вечно ускользающей последней ценности — истины, главного мотива картины с таким многозначным названием.

ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Трудности перевода

«Россия и Запад никогда не поймут друг друга», — утверждает актер, исполнитель роли Алеши Карамазова, развлекая соседа в салоне автобуса по пути к «месту действия». Он пересказывает документальный фильм о праправнуке Достоевского, водителе троллейбуса из Петербурга, которого немцы как-то зазвали на конференцию в роли потомка главного русского писателя. Но водитель — недоумевает рассказчик — ничего не знал о своем предке и не говорил ни на одном иностранном языке. Зато по неразумению решил, что получит за участие в конференции «Мерседес». И, как безумный, повторял: «Мерседес бенц, мерседес бенц, мерседес бенц». Смех в зале и на экране.

Трагикомический квазидокументальный рассказ об отпрыске Достоевского звучит в прологе фильма Петра Зеленки «Карамазовы». И настраивает на вхождение в зону nonfiction и fiction.

Чешская театральная труппа въезжает в Краков, направляется на полуразрушенный сталелитейный завод, где развернутся репетиции «Братьев Карамазовых» в инсценировке знаменитого чешского драматурга и режиссера Эвальда Шорма. Пока гастролеры осматриваются в пустынном пространстве ветхого здания, девушка Кася, менеджер альтернативного театрального фестиваля, на который приглашен спектакль, знакомит с историей фабрики. Актеры отшучиваются: большинство из них не понимают ни польского, ни английского языка.

Но вот — так построена мизансцена — поднимается «театральный занавес»: металлическая дверь цеха, предназначенного для репетиций. Таким образом вход в заводской интерьер знаменует выход на подмост-

«Карамазовы» ***(Karamazovi)***
По мотивам романа Федора Достоевского «Братья Карамазовы»
Автор сценария, режиссер **Петр Зеленка**
Оператор **Александер Шуркала**
Композитор **Ян А.П.Качмарек**
Звукорежиссер **Михаль Голубец**
В ролях: **Иван Троян, Игор Хмела, Мартин Мишичка, Давид Новотни, Радек Голуб и другие**
První Verejnoprávni, Warsaw Pact Film Production, Ceská televize
Чехия — Польша
2008

ки кинематографической сцены. Механизм запущен, начинается подготовка к спектаклю.

На старательном английском Кася призывает артистов соблюдать меры безопасности и не взбираться на подвесные мосты. Недавно здесь произошел несчастный случай: сын одного из рабочих сорвался с лесов, повредил позвоночник. Зритель впервые видит лицо этого отца-рабочего, бесшумного обитателя закулисья, затаившего надрыв еще не разрешившейся личной драмы.

Актриса в роли Грушеньки интересуется: нельзя ли три тысячи, упомянутые в тексте, сократить до двух, поскольку последнюю цифру легче произнести. «Так не играй в чешском театре, если по-чешски не говоришь», — парирует режиссер. Подробный пролог маркирует условия игры по обе стороны рампы.

Одним из таких условий становится трехчастная структура фильма. Ироничный пролог, обострivший увертюру перед началом репетиций. Собственно репетиции — центральное событие, которое прерывается интермедиями, где ужас истории с сыном рабочего резонирует и сопрягается с фрагментами романа Достоевского. Реальная история отца, наблюдающего репетицию спектакля, и его сына, за жизнь которого борются в больнице, становится главной интригой для кинозрителя. Скромный и образный эпилог разрешает и «достоевские» коллизии, и трагедию за кулисами представления.

Прозрачная конструкция фильма воссоздает структуру драматического спектакля. Фрагменты репетиций ритмически организуют драматургический текст «Карамазовых» в единстве времени-места-действия. Они же позволяют запечатлеть «случайные» переклички с событиями, происходящими не на подмостках, а в «жизни».

Сюжет избранных фрагментов романа сводится к детективной линии убийства отца Карамазовых. Кульминационный эпизод — арест Дмитрия — срифмован с моментом, когда рабочему фабрики сообщают о смерти сына. Его безмолвная реакция в зале проявляется и «отражается» в крике отца Илюши Снегирева во время репетиции. Странная, казалось бы, просьба рабочего, только что узнавшего о смерти мальчика, продолжить репетицию сопровождается сомнением актера, играющего роль Дмитрия, в подлинности внесценической — «реальной трагедии». Сюжет из романа Достоевского помогает рабочему забыться. Или хотя бы на время репетиций растворить свою скорбь в общем горе параллельной сценической драмы. Важнейший режиссерский контрапункт: жизнь рабочего вне сцены длится ровно столько, сколько идет — «живет» — на сцене спектакль.

В череде таких перекличек, сопоставлений истончаются литературные и театральные границы представления. А конкретность рифмы разных отцов и детей постепенно стирает дистанцию между заводскими зрителями и публикой в кинозале. Между напряженным театральным действием и стилистикой нейтрального, казалось бы, киноповествования. В этом интеллектуальном и одновременно доходчивом поле реализуется девиз театрального фестивального проекта, на который чешская театральная труппа привезла «Братьев Карамазовых». Девиз «Ближе к жизни» провоцировал актеров и зрителей обживать — в непосредственной близости друг к другу — громадные заводские интерьеры. На этот проект ЕС выделил полякам грант, но менеджер Кася, автор фестивальной идеи, признает его «неудачу», поскольку «вмешалась жизнь». Зеленка проблематизирует и выдвигает на авансцену взаимозависимость сцены и зала. А также реанимирует вроде бы допотопную, но растраченную в пух и прах мысль: искусство заряжается жизнью; жизнь удостоверяется искусством.

Границы театральной площадки размыкаются: залитые светом огромные пустующие залы сменяются неказистыми гримерками, ветхими душевыми, вымирающими или действующими металлургическими цехами, которые рабочий-протагонист соотносит с «образом ада». Когда-то это «место было без бога», — сообщает актеру, исполнителю роли Ивана, тот же рабочий.

В 50-е годы Краков оставался интеллектуальной столицей Польши, но Сталин решил построить здесь один из самых крупных металлургических заводов Европы. Предполагалось, что рабочие вытеснят, наконец, интеллектуалов. Они, однако, взбунтовались и устроили в этом месте церковь, куда ходили молиться после однообразной работы. В 80-е здесь выступал Лех Валенса. А недавно фабрику перекупил индийский магнат. «Мы пережили немцев, русских. Переживем и индийцев», — надеется рабочий.

Социальное в фильме Зеленки поверяется человеческим, прошлое отражается в будущем, выдуманное — в реальном, романные герои вступают в связь с участниками документальной драмы. Эффект эха, как сквозняк, возникает и тает в распахнутых кулуарах завода. Подобно тому как случайные рабочие забредают поглазеть на раскаленные страсти артистов, как искры металла или шум работающих конструкций сопровождают «достоевский» текст, репетирующие в одном из помещений (для другого фестивального спектакля) танцовщики одушевляют руинированное сценическое и кинематографическое пространство.

«Зачем смотреть «Карамазовых» в кино?» — спросила Зеленку чешская журналистка Элис Аронова. «Чтобы увидеть эмоциональный фильм с лучшими современными чешскими актерами. Не больше, но и не меньше», — ответил режиссер[1].

Задача чуткого «документалиста» Зеленки, бережно архивирующего события вымышленной и действительной жизни, — снять репетиции спектакля на пленку, на память. Но его кинореальность всегда заполняла пропуски или паузы либо в хрониках заурядного, чуть со сдвигом поведения «Пуговичников», либо в сентиментальных путешествиях музыкантов из «Года дьявола». Или склонялась к гротеску, как в «Хрониках обыкновенного безумия», когда главный герой становился узником деревянного ящика в грузовом отсеке набирающего высоту самолета. «Для Зеленки не столько безумие обыкновенно, сколько обыкновенность безумна»[2].

В фильме «Карамазовы» инверсия, взаимообратимость безумия и обыкновенности или «поэзии и правды» достигают буквальной наглядности. Классический роман, превращенный в поставангардный спектакль с молодыми актерами, на которых смотрит участник настоящей — личной — трагедии, лишается театральных и киношных условностей. А Зеленка исследует саму границу между условным и безусловным, известным и непредсказуемым. «Меня интересует мотив ответственности интеллектуала за свои мысли, — признается Зеленка. — Что случится, если человек убивает во имя идеи?»[3]

«Карамазовы» сработаны на пластических переходах-переключениях сценической реальности в жизнь (кинореальность) и оттуда опять на подмостки. Иван Карамазов испытывает на сцене брата Алешу рассказом о девочке, замученной родителями. Актер, игравший Ивана, во время перекура и прогулки по заводу с рабочим вспоминает о своей матери, работавшей в индийском посольстве в 1973 году. Она видела, как нищие женщины бросали своих детей, иногда грудных, под колеса автомобилей дипломатов. Если водитель кидался к ребенку, то на посольскую компенсацию его увечий они могли прокормить оставшихся детей. «Думаешь, я смог бы поступить так со своим ребенком? Может, и смог. Думаешь, Бог бы меня простил?» — осаждает актера рабочий, словно вступая в игру и становясь персонажем уже документального театра. Или — кино. С ним, с этим рабочим, как с персонажем здоровается — в бесшовной склейке с репетицией — Смердяков. А когда рабочему сообщат о смерти сына, Грушенька оборвет на полуслове Дмитрия и назовет актера в его роли по имени — настоящему имени — Давид.

---

[1] См. сайт фильма http://www.karamazovi.cz/

[2] См.: М е д в е д е в А. Бархатный революционер. — «Искусство кино», 2005, № 10.

[3] См. чешский сайт фильма http://www.karamazovi.cz/, перевод www.arthouse.ru: Карамазовы.

Установив дистанцию между персонажами и актерами, Зеленка актуализировал проблематику романа в жанре документальной драмы: неприспособленность фабричных декораций, современный облик чешских артистов, играющих безудержных русских героев романа, вечный антагонизм добра и зла перепроживаются в этом фильме сквозь частную историю заурядного человека. И — в щемящих эпизодах. На улице, например, когда актриса, игравшая Грушеньку, делает вид, что не видит, как рабочий после известия о смерти сына обнимает обезумевшую жену. Или когда одна из актрис случайно находит в ящике рабочего, потерявшего сына, фотографии его с маленьким мальчиком, а рядом — патроны.

Документальная фактура «Карамазовых» рождается в диалоге с романом. И на его полях — во время прерванных репетиций спектакля. «Опечатки» кинематографической реальности становятся драматургическим эквивалентом реальности сценической, лишенной в режиссуре Зеленки примет формального театрального эксперимента.

Однако Зеленка не был бы Зеленкой, если бы не снял комичный эпизод припадка падучей Смердякова в пародийном исполнении актера Радека Голуба. Или гротескный этюд-интервью с куклой — Федором Михайловичем — о работе над романом. Если бы Иван Троян, он же Федор Карамазов и черт, не исполнил бы трюк, во время которого глотает горящую сигарету. А еще один актер не уместил бы в свой гигантский рот двести тридцать соломинок. Если бы в финале, когда Иван Троян дарит Касе диск фильма «Одинокие» Дэвида Ондричека по сценарию Зеленки, Радек Голуб не заявил, что тоже бы его подписал, но в нем не сыграл. Ирония, клоунада, трюкачество как театральные приемы снижают патетику рассуждений романных героев. Режиссерская дистанция продувает «достоевщину» реализмом местного воздуха и загнанным в глубь души онемевшим трагизмом.

Скромное обаяние Зеленки радикализируется в концептуальном эпилоге фильма. Заключительный монолог Алеши на подмостках взывает к памяти о гибели Илюши Снегирева, взбунтовавшегося на мир и не пережившего унижения своего отца. Участников эпизода — актеров, режиссера спектакля и зрителей — объединяет трапеза в зале. Блины и водка, упомянутые в монологе Алеши, «превращаются» в хлеб и вино у чешских артистов и польских хозяев фестиваля. Сквозь прохудившуюся стеклянную крышу завода накрапывает дождь. Отрешенность камеры приглушает торжество евхаристии. Завеса дождя смывает напряжение, будто оплакивает участников спектакля и фильма.

Выстрел — за кадром, за сценой — внезапно нарушает сокровенную интимность момента. Опускается «занавес» — спектакль закончился: ползет вверх рольставневая дверь фабричного цеха, выпуская актеров на волю. Они склоняются над телом самоубийцы, поодиночке уходят по широкой дороге, удаляясь от мизансцены «документального» эпилога: смерти рабочего.

Финальные титры — режиссерский постскриптум Зеленки — озвучены его текстом о «Мерседесе» потомка Достоевского, купленном на полученный гонорар, но до России так и не доехавшем. Сорокалетняя развалюха рассыпалась на хлюпких дорогах современной Польши. Впрочем, актеры Дейвицкого театра играют пьесу «Братья Карамазовы» и по сей день.

ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

Близкие контакты неизвестной степени

По бескрайним песчаным просторам некоей условной мусульманской страны, охваченной условным межнациональным конфликтом, мчится на всех парах джип с пятью американцами на борту. Смутной точкой где-то за линией горизонта мерещится им благородная цель — прорваться сквозь кордоны черствых душой русских военных, бросив напоследок обидные слова про «тоталитарное сознание», и, достигнув ближайшего населенного пункта, вакцинировать местных детей и нести свет цивилизации в эти дикие места. Песчинки играют в волосах у женщин, герои болтают о ерунде и в какой-то момент начинают жесточайшим образом напоминать персонажей американских хорроров — тех бедолаг, которые каждый год сотнями добровольно, как на заклание, отправляются куда-то в неведомые края, выбирая самые нехоженые тропы, где их уже поджидают очередные садисты и маньяки, готовые от заката до рассвета уничтожать заплутавших путников физически или морально. Лица американских актеров не первого эшелона, мелькавшие в том числе и в подобного рода продукции, этому сходству только способствуют, но и без того аналогия не такая уж дикая, как может показаться. Врачи, рвущиеся творить добро в слишком очевидно чужой монастырь, тоже те еще персонажи фильма ужасов — чужеземное царство, конечно, очень быстро перемелет пацифистам косточки, а что не успеет, то за него доделают сами господа пацифисты. Коннотация с так называемым жанровым кино задана самим режиссером Юрием Грымовым предельно четко: истинные Чужие — это не ксеноморфы из далекого космоса, а представители вполне конкретной нации, которые сначала лезут со сво-

«Чужие»

Авторы сценария **Александр Ремнев, Владимир Малягин, Юрий Грымов**

Режиссер **Юрий Грымов**

Оператор **Андрей Каторженко**

Художники **Юрий Грымов, Аббас Сабер**

Звукорежиссер **Варвара Белоус**

В ролях: **Скарлетт Мак-Алистер, Марк Эдам, Кэтлин Гати, Нил Стюарт, Джефф Грейс, Виктор Бычков, Алексей Полуян и другие**

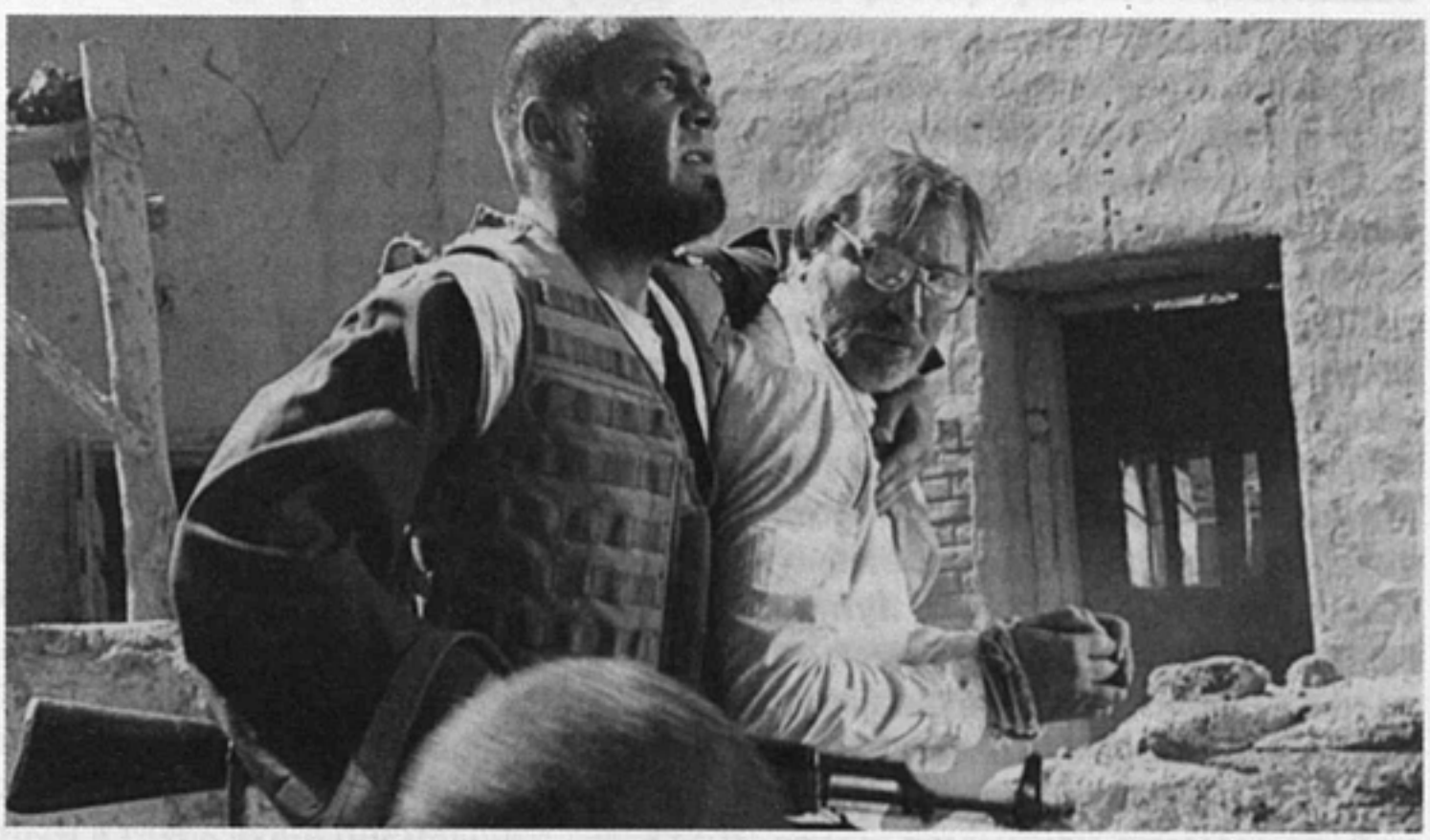
Кинокомпания «ЮГ»

Россия — США — Египет

2008

им уставом куда не следует, а потом обязательно переходят в наступление с бутылкой «Джека Дэниелса» наперевес.

В качестве жанра «Чужих» заявлена психологическая драма, но режиссер упрямо ставит себя в непростое положение автора фильма ужасов, в котором все традиционно испытывают трудности в хотя бы минимальной проработке характеров. Каждый режиссер, решивший посвятить себя нелегкому ремеслу пугать людей, как самую важную заповедь усваивает мысль о том, что в процессе более близкого знакомства с персонажами хоррора можно потерять зрителя. Компромисс обычно находится в физиологическом, почти антропологическом внимании камеры к персонажам — она пристально следит за жестами, похотливо елозит по лицам, бесстыдно заглядывает в вырез блузки и не упускает из виду ни одной веснушки. Делается это не красоты картинки ради, а из довольно прагматичных, утилитарных соображений — когда героев начнут мучить и резать, зритель, скорее всего, не назовет их имена, но точно вспомнит веснушки, по которым в этот момент только и будет возможно распознать бедолагу героя. В целях достижения зрительского сочувствия можно еще лепить подобие характеров из дешевого пластилина — демонстрировать в кадре фотографии оставшихся дома детей или воспроизводить трогательную историю из детства. Маловероятно, чтобы Грымов действовал, ориентируясь именно на эту парадигму, но как профессионал, долгое время работавший в рекламе, он точно знает, что если сложить в многофигурную композицию много человеческих тел, можно затем многозначительно предъявить ее зрителю как метафору. Подобие такой композиции пытается он сложить и из персонажей «Чужих» — у них отсутствуют какие-либо характеристики, кроме физиологических. Главный из героев бесплоден, о чем сообщается чуть ли не в первой сцене и что, с точки зрения авторов, явно характеризует его в большей степени, чем так же неоднократно декларируемый факт, что он лицемер. Его рыжеволосая супруга вроде бы от его поведения тоже не в восторге, а в столь экстремальных условиях оно и вовсе становится невыносимым, но и у нее главная мотивация для всех последующих поступков вполне себе физиологическая. Она хочет ребенка и потому бегает в сарай к суровому моджахеду, а затем меланхолично делает в туалете тесты на беременность, делает — и снова бежит в сарай. Другая героиня — нервическая женщина средних лет, которая днем играет детям на аккордеоне одну и ту же песню, а ночи коротает под безразличным звездным небом наедине с клизмой. Есть еще межрасовая пара гомосексуалистов — на их любовные игры ближе к финалу будет в ужасе выпучивать глаза арабский мальчик, заведомо полюбивший одного из геев за то, что тот подарил ему чупа-чупс,



«Чужие»

а теперь сжимающий в ладошке ножик. Посыл более чем ясен: «И вот эти-то запрещали мне есть грязными руками!» Другое дело, что нетрадиционные отношения мужчин были очевидны с самого начала, а один из них так и вовсе в первых же эпизодах продемонстрировал гнилость души, с ходу жалуясь на плохие жилищные условия. Вообще же то, что авторы демонстрируют свое отношение к персонажам исключительно через их декларативные реплики или, напротив, дав крупный план стыдливого ерзания на унитазе, весьма показательно. Один прием всегда придет на помощь другому: вот ведь, скажем, драму бесплодия невозможно подтвердить визуально, поэтому в какой-то момент несчастному герою приходится выступить с проникновенным монологом о другом несчастье — и он рассказывает, как, найдя мертвым своего отца, два часа катал свою девушку на машине. Внимательно выслушав эту историю, коллега с аккордеоном принимается задумчиво расстегивать ему ремень на брюках. Американские герои говорят много и по большей части в пустоту. Арабы практически вообще не говорят (местные дети, чтобы выразить всю степень презрения к иноземным гостям, ночью мочатся на их аккордеон, а наутро камера безжалостно налетает на лицо владелицы инструмента, которая морщит нос, принюхиваясь). Русские же саперы говорят в основном сами с собой и иногда с Богом, не забывая поглядывать на висящую в уголке иконку. Характеры по большому счету отсутствуют, вместо них по экранной плоскости передвигают кусочки картона, бойко раскрашенные двумя-тремя цветами, — тоже, в общем, эстетика, имеющая право на существование, если таковы заданные самим автором правила игры. Они в данном случае не таковы.

Если вспомнить историю кино, она знала немало примеров, когда эстетическую кустарность и торчащие из всех швов белые нитки можно было если не простить, то, по крайней мере, сделать на них скидку за какую-то особую авторскую смелость — за ощущение, что привычному порядку вещей показали язык или вообще наплевали на него. Видимо, на этом ощущении строится неоднозначное понятие «актуальность», но это, к сожалению, не относится к «Чужим». Про неблагонамеренность американского насаждения демократии по всему свету кинематограф рассказал уже, кажется, под каждым из возможных углов зрения и во всех жанрах — от псевдодокументальной драмы до откровенной сатиры. И не в последнюю очередь говорили на эту тему американские же кинематографисты. Но даже если вычесть весь мировой опыт осмысления проблематики, правила игры останутся теми же: рассказывая подобную историю, важно уметь показывать фокусы — обманывать систему зрительских ожиданий, обращать сюжетные пустоты в кролика из магической шляпы и с гордостью предъявлять публике. Единственный фокус, который показывает тут Грымов, — несоответствие между тем, что говорят, и тем, что делают американские персонажи. Но и это несоответствие слишком мнимое. Зрителю не «подсовывают» даже самой простенькой обманки, благодаря которой героев можно было бы хоть на минутку воспринимать как положительных, — с самого начала они абсолютные драматургические монолиты и функции, объясняющие и без того очевидную авторскую мысль. В многократно поруганном за концептуальную сконструированность «Столкновении» Пола Хаггиса самый порядочный и честный герой в какой-то момент совершал глупое нелепое убийство. В «Чужих» ясно, что и без того не слишком положительный персонаж с первого появления на экране в момент важного морального выбора не пойдет с автоматом против врага-моджахеда, а лучше потом по-тихому разберется с безоружным русским пленным. Где же сказка, где же чудо, неожиданности где?.. Чтобы как-то подкрепить свои тезисы, Грымов в какой-то момент приносит в жертву логику: откуда ни возьмись на неверной супруге героя оказывается нарядное платье, а моджахед ловким движением руки предъявляет ее взору красный «Порше», на котором они мчатся к заходящему солнцу, видимо, символизируя тем самым иллюзорность американской мечты. Но это-то как раз не самое страш-

ное — логика отнюдь не всегда подспорье для автора. Но чем ближе к финалу, тем больше Грымов пускает в бой совсем уж грубые приемы — вроде бы и не удары ниже пояса, но и на наивные шалости человека, пытающегося убедить всех в своей правоте, такое поведение уже не тянет. Он ставит ребенка на мину, чтобы русский сапер мог, не рассуждая, прийти на помощь. Он пишет на последних кадрах жирное слово «хэппи энд» и на титрах цитирует Джорджа Буша-младшего. Последнее призвано еще раз подчеркнуть несоответствие между словами и действиями представителей американской нации, но вместо этого еще раз обнаруживает, что аргументировать свою позицию режиссеру больше нечем.

Сказать, что в этой грымовской картине мира зашкаливает патриотизм, было бы тоже неправдой — здесь представлена настолько однополярная картина мира, что для другого полюса уже не остается места. Иллюстрировать Россию как единственно возможный противовес американским «демократам» приходится как-то уж совсем мимоходом — что-то про приземленные мечты о жареной картошке и пельмешках, — ну и, конечно, не забывать креститься. Одноголосый перевод английской речи меж тем навевает еще одну ассоциацию — с американским кинематографом 80-х — начала 90-х, обильно представленным в отечественном видеорепертуаре того времени. В тех фильмах русские часто фигурировали как олицетворение абстрактного мирового зла — такая небольшая мантра перед сном, щадящая психотерапия, чтобы залечить последние признаки комплекса неполноценности у нации. Авторы «Чужих» перевернули ситуацию на другой полюс и эксплицировали такое вот изощренное, чисто обличительное понимание одной конкретно взятой нации в развернутом виде, сильно смахивающем на сеанс уже не столько у психоаналитика, сколько у патологоанатома.

Не так давно на экраны вышел фильм Картера Смита «Руины» — минималистичная ерунда в жанре ужасов, повествующая о злоключениях компании американцев в мексиканских джунглях. Перед недружелюбным оскалом «третьего мира» американская молодежная элита предсказуемо продемонстрировала полную физическую и моральную несостоятельность. При этом сквозь предельно дурацкий сюжет в фильме просвечивала абсурдная невозможность самой идеи о политической дешифровке подобных коллизий: гордая американская экспансия проиллюстрирована там горсткой запуганных недавних школьников, а недружелюбный «третий мир» — разумным плотоядным плющем... После подобной расстановки сил тему, которую поднимает Грымов в «Чужих», следовало бы закрыть ввиду формального совершенства подхода Картера к материалу. Поверхностное сопоставление ерундового, но честного ужастика с гуманистической вроде бы драмой без единого характера еще раз доказывает, что адекватные художественные аргументы на эту тему временно исчерпаны.

НИНА ЦЫРКУН

Третий ингредиент

В истории кино, пожалуй, можно вспомнить и другие фильмы с таким мощным, агрессивным product-placement, в названии которых имя города служило если не открытой рекламой, то явной приманкой для туристов, — та же «Касабланка», или «Во всем виноват Рио», или «Каникулы в Лас-Вегасе». Там удавалось не менее органично вместить весь фильм в пространство города или сделать его мотором сюжета, но и чтобы он оказался источником особой чувственности — это удалось только Вуди Аллену в его «Вики Кристина Барселона». Обратите внимание — в этом перечислении нет запятых; героини картины заявлены на равных с самим городом. Это отчасти благодарность режиссера за материальную поддержку; Аллен не скрывает, что приноровился снимать там, где дают деньги. Сейчас он получил согласие от муниципалитета Парижа на налоговую скидку, этого достаточно для вспышки вдохновения.

Меркантильность в случае Аллена не просто извинительна, она поразительна — подумать только, каковы его творческие ресурсы, если могут так эффективно питаться из столь прозаического источника. Впрочем, разве это удивительно? Денежный дождь в качестве Кастальского ключа служил многим великим — от Шекспира до Достоевского. Важно то, что фунты стерлингов или евро помогают певцу Манхэттена совершать открытия местного масштаба, в принципе оставаясь на своей территории углубленного погружения в характеры вечных невротиков, выступающих пестрыми этикетками собственного эго автора. Испанское солнце активизировало в его лабильной манере романтическую струю, заставив ее

«Вики Кристина Барселона»
(Vicky Christina Barcelona)
Автор сценария, режиссер **Вуди Аллен**
Оператор **Хавьер Агирресаробе**
Художник **Ален Бене**
Музыка: **Исаак Альбенис, Пако де Люсия**
В ролях: **Скарлетт Йоханссон, Ребекка Холл, Пенелопа Крус, Хавьер Бардем, Патрисия Кларксон, Кевин Данн, Крис Мессина**
Mediapro, Gravier Productions, Antena 3 Films, Antena 3 Television
Испания — США
2008

закипеть на огне латинских страстей и предстать в возгонке абсурдизма американской комической, совершающей головокружительные сюжетные трюки. Вместе с тем архитектурное роскошество Барселоны взывало к соблюдению определенного гармонизующего баланса — и режиссер прибег к чрезвычайной экономии повествовательных средств, используя для «стяжки» закадровый комментарий.

Как ловкий крупье, готовящий захватывающую и непредсказуемую игру, Аллен раздает карты, снабжая каждого из персонажей входящей информацией, которую доводит до нашего сведения закадровый рассказчик. Его спокойный мягкий голос сразу одурманивает своей сказовой интонацией, настраивая нас на особый расслабляющий лад, так естественно вписывающийся в каникулярную атмосферу, выводящую из скуки буден. История разворачивается на фоне целого рекламного каталога достопримечательностей Барселоны, включая прежде всего, конечно, фантастическое творение Антонио Гауди — собор Святого семейства, его же Дом Мила и Парк Гуэль.

Две юные американки, брюнетка и блондинка, чей внешний контраст декларативно заявляет и противоречие в характерах, приезжают в Барселону на июль и август. Темноволосой Вики (Ребекка Холл) посчастливилось иметь здесь весьма состоятельных родственников, которые пригласили ее с подругой на отдых. Вики собирается замуж и без конца разговаривает по мобильному с женихом Дагом (Крис Мессина), менеджером среднего звена. Она производит впечатление серьезной, рассудительной студентки — готовится получить степень магистра, изучает, кстати, «каталонскую идентичность». С блондинкой Кристиной (Скарлетт Йоханссон) все вроде бы наоборот. Она только что рассталась со своим парнем, желает развеяться, о собственном будущем имеет туманное представление, она импульсивна и готова, не раздумывая, пуститься в самые рискованные авантюрные приключения. Гостей радушно встречают хозяева — супружеская пара Джуди (Патрисия Кларксон) и Марк (Кевин Данн), в которых угадывается предположительное будущее Вики и Дага, стабильное и респектабельное. Все четверо отправляются на вернисаж (Марк, хоть и занимается каким-то серьезным менеджментом, коллекционирует картины). В галерее, пока подружка рассматривает абстрактные полотна, Кристина углядывает симпатичного парня в красной рубашке. Осведомленная о тайнах богемной среды Джуди сообщает, что это художник Хуан Антонио Гонсало (Хавьер Бардем), с которым связана громкая скандальная история: он разводился с женой, и не то он хотел ее убить, не то она его — в общем, что-то в этом роде. Вечером девушки ужинают в ресторане, где за дальним столиком обнаруживается Хуан. Кристина начинает пристрелку глазками, и Хуан немедленно реагирует на вызов. Подойдя к их столику, он прямодушно, не меняя серьезного выражения лица, без всякой преамбулы предлагает отправиться на самолете («Друг одолжил, а я прекрасный пилот») в живописный городок Овьедо, осмотреть достопримечательности и заняться там любовью втроем. Оскорбленная Вики, естественно, пытается дать наглецу вежливый отпор, а легкомысленная Кристина мгновенно соглашается. Подруге приходится ее сопровождать...

Провинциальный астурийский городок неожиданно становится площадкой для перемены ролей. Кристину, явившуюся в гостиничный номер Хуана, в решительный момент скрутила внезапно обострившаяся язва. Пока она лежит в постели, Вики приходится ее замещать, гуляя по городу в компании Хуана, чье обаяние все больше и больше околдовывает эту не склонную к легким интрижкам девушку. Соответственно мобильные звонки заокеанского жениха оказываются все более некстати, и в один прекрасный момент Вики падает в объятия Хуана, причем камера стыдливо замирает на месте, а пара плавно исчезает за нижней кромкой кадра.

А дальше в историю вступают материализовавшийся жених и бывшая жена — Мария Элена (Пенелопа Крус). Появление знойной испанки похоже на бурю, тайфун или извержение вулкана. Хуан и Мария Элена образуют тра-

диционный комический дуэт всегда невозмутимого, даже флегматичного персонажа и вздрюченного, вносящего хаос в спокойное течение событий напарника. Его чуть ли не патологическая прямолинейность и ее горячий темперамент сталкиваются, и будто ледяная вода падает на раскаленную сковородку, исходя шипением и клубами пара. Благополучно выздоровевшая Кристина, поселившаяся в доме Хуана, смущена необходимостью соседства с эксцентричной бывшей супругой своего любовника, которую тот решил приютить после покушения на самоубийство, а та в свою очередь не скрывает свой ненависти к своей заместительнице. Хуан постоянно напоминает ей: «Говори по-английски!» (из вежливости к иностранке), но для выражения бурлящих чувств английских слов ей не хватает — они то и дело переходят на испанский, который не требует перевода. Однако понемножку любовный пыл Марии Элены, которого у нее в избытке, начинает зажигать Кристину, а средиземноморская сердечность заставляет испанку забыть о соперничестве до такой степени, что нечаянная близость в темной комнате, где обе дамы проявляют фотографии, толкает их к страстному и совсем не дружескому поцелую.

«Вики Кристина Барселона»

С вторжением Марии Элены сама природа, сама свободная стихия вмешивается в ход событий; русла любви стремительно меняют направления. Вики, томясь чувством вины, ощущает нарастающее охлаждение к некстати приехавшему в Барселону Дагу (ему взбрело в голову тут и пожениться, чтобы было, чем похвастаться перед американскими друзьями). Катализатором ее чувств стал нечаянно подсмотренный ею эпизод — ее не первой молодости родственница Джуди целовалась с другом семьи, бизнес-партнером мужа. Оправдываясь перед юной гостьей, Джуди подзуживает Вики не стыдиться чувств и не повторять ее печальный пример — оставаться с давно нелюбимым мужем («Я его люблю, но я не влюблена» — такая вот коллизия, которая под лондонским небом могла бы показаться циничной, а в Испании подкупает искренностью). Тут Аллен вводит нечто вроде краткого синопсиса своего фильма «Другая женщина», где Марион (Джина Роулендс) благодаря откровениям случайно встреченной пациентки психоаналитика (Миа Фэрроу) понимает, что, добившись всего и имея все, прожила, в сущности, пустую жизнь.

Вики случайно встречается с Хуаном на туристской тропе — у мозаичного фонтана-дракона в Парке Гуэль. Чтобы эффективно использовать архитектурную особенность, Аллен попросил уплотнить напор воды: ее шум заглушает слова, которые здесь — в отличие от всегда важных алленовских диалогов — не имеют значения. Максимально сокращая словесную информацию, он эксплицирует суть в иронично избыточной диспозиции символов. Вики и Хуан сталкиваются в «саду Эдема», ненадолго предоставленном в их распоряжение в потоке жизни, на знаменитой волнистой лестнице. Они беседуют, стоя по обе стороны водяного дракона, природа которого подобна воде, Ян, принятый в лоно Инь. Этот дракон еще и райский «змей-искуситель», соблазнивший прародителей на грех, который потом привел к спасению.

Сказка, однако, по истечении двух летних месяцев заканчивается, Вики и Кристина возвращаются домой не теми, кем были. На руке Вики навсегда останется след ножа, которым пырнула ее пылкая и ревнивая Мария Элена. Теперь она ритуально связана с обоими испанцами кровными узами, соединившими их в священный орден любовников. Становится понятно, что мнимая ученость здравомыслящей американки была всего лишь сублимацией поисков безрассудной и страстной любви, а изучение «каталонской идентичности» обернулось явленными ей во плоти чувствами. Беспечная Кристина, как будто бы искавшая всего лишь легкого приключения, попалась на крючок бурной страсти, похожей на роковую одержимость, к которой, конечно же, была предрасположена природой. Барселона поймала обеих путешественниц на свою удочку; они сглотнули лакомую приманку, а вместе с ней и крючок.

Истинный финал, что называется, открыт, но динамичная, наполненная южным солнцем и каникулярной беззаботностью история, рассказанная под аккомпанемент простенькой мелодичной песенки «Барселона», оставляет легкий привкус горечи, потому что неизвестно, что лучше — знать о том, чего ты действительно хочешь, или не знать. Ибо испанская пословица гласит: бойся своих желаний — они сбываются. И все же не случайно декорационным лейтмотивом фильма стало незавершенное и вечно строящееся творение Антонио Гауди, чье имя Вуди Аллен подарил своему главному герою; причудливая манящая экспрессия собора Святого семейства перекликается со словами Марии Элены о том, что только неосуществленная любовь по-настоящему романтична, а стало быть — подлинно ценна.

ЕВГЕНИЯ ЛЕОНОВА

Такая смирная игра

Когда Валерий Тодоровский не соглашается с тем, что «Стиляг» называют мюзиклом, он, безусловно, прав. Несмотря на очевидное следование моде на мюзиклы и технологическое совершенство, «Стиляг» трудно назвать картиной для большого экрана. От кино в «Стилягах» — драйв изображения и монтажа. И еще постановка новой аранжировки шлягера «Скованные одной цепью», достойная стать независимым короткометражным фильмом и примером отличной постановки массовых сцен. По смысловой нагрузке и безопасности происходящего «главный фильм Нового года» — это, скорее, очень качественное ревю, в котором музыкальные и танцевальные номера объединены темой стиляжничества, вернее — его фактурой. Концерт-обозрение, недалеко отошедший от своего телевизионного двойника, появившегося в эфире во время новогодних каникул.

Конечно же, кинокартина, взявшая за основу сюжета ситуацию реального конфликта молодежи с жестким идеологическим режимом и должным регламентом поведения, не может позволить себе обойти этот конфликт или разрешить его с помощью элементарных средств и фантастического (сказочного) стечения обстоятельств, как это происходит в «Стилягах», когда, например, главный герой (Антон Шагин), которому родители дали идейное имя Мэлс (Маркс-Энгельс-Ленин-Сталин), парень из простой рабочей семьи, в мгновение ока выучивается профессионально играть на саксофоне. Расхожая цитата «Сегодня ты танцуешь джаз, а завтра Родину продашь» говорит не только об идейной нещепетильности тех, кто не хочет танцевать бальные танцы, но и о реальной опасности угодить за 101-й

«Стиляги»

Авторы сценария **Юрий Коротков, Валерий Тодоровский**
Режиссер **Валерий Тодоровский**
Оператор **Роман Васьянов**
Художник **Владимир Гудилин**
Композитор **Константин Меладзе**
Звукорежиссер **Сергей Чупров**
В ролях: **Оксана Акиньшина, Антон Шагин, Максим Матвеев, Сергей Гармаш, Олег Янковский, Игорь Войнаровский, Алексей Горбунов, Евгения Брик и другие**
Компания «Красная стрела», телеканал «Россия»
Россия
2008

километр. В середине 50-х (время действия фильма) брюки-дудочки действительно были для кого-то, как «Марш несогласных», а не только возможностью выпендриться или стать «своим» в криминальной (тоже стиляжьей) среде. Пусть со всякого рода условностями и допущениями, кино о стилягах или о любых других приверженцах радикального молодежного движения подразумевает рассказ о поиске независимости с неизбежным выводом, что все внешние перемены быстро исчерпывают свой потенциал.

Герой «Стиляг» укрепляется в обратном. «Степ бай степ» «любовь к чувихе» ставит героя перед необходимостью изменить внешний вид. Заставляет надеть розовые очки и розовые носки. Метаморфоза происходит после того, как во время одного из комсомольских рейдов в Парке культуры и отдыха Мэлс, строгий, но добрый юноша, был сброшен в пруд чувихой Полли (Оксана Акиньшина), в результате чего ею заинтересовался. Сменил серый пиджак на желтый в зеленую клетку, выучился танцевать буги, играть на саксофоне, прочел Камасутру и признал себя отцом ее чернокожего младенца. Право носить носки не такие, как у всех, и следование другой, не как у всех, моде становится для Мэлса целью жизни. Иначе незачем ему было бить морду чуваку Фрэду (Максим Матвеев), заявившему после поездки в Америку, что «там нет стиляг». Впрочем, Мэлс не единственный, кто хотел бы навалять кому-нибудь по первое число. Использовать изобразительную эстетику американского стиля одежды 50-х и субкультуры «тэдов» (тэдди-бойз) и на голубом глазу выдать такое — слишком уж беспардонно.

«Стиляги»

Впрочем, максимальное упрощение смысла — общий стиль фильма. Об «исторической недостоверности» неловко заикаться, это из другой оперы. Как и настоящие чувства. Например, любовь. С ней напряженка. Оксана Акиньшина, слишком быстро заматеревшая в амплуа праведной поборницы справедливости, не выглядит любящей женщиной даже в постели. Симпатии остаются на стороне влюбленной в Мэлса комсомолки Кати, очень хорошо сыгранной Евгенией Брик.

Конечно, вокруг яркой компании кипят страсти, но амортизация, свойственная форматам фильма-концерта, очевидна. Заводила Фрэд — дитя советской элиты. Один звонок папе, и комсомольцы в сером обойдут стиляг стороной. Если не обойдут, то сильно не покалечат. Максимум ущерба — испор-

ченная одежда. Но тот, у кого родители рылом не вышли, разгрузит вагон и купит новую. Самостоятельно заработанные деньги — один из атрибутов стиляжничающей молодежи, дававший ощущение относительной независимости, — в фильме тоже не проблема.

Немного пугает показательная стрижка золотых локонов у беременной Полли, она страшно рыдает, но результат вполне приемлем. Исключение из института и комсомола не становится драмой, поскольку Мэлс может заработать игрой на саксофоне. И пусть сосед сколько угодно кричит: «Дай папиросочку, у тебя брюки в полосочку!» — в трудный момент он готов оказать стиляге поддержку. В дверях роддома жители коммуналки повторяют сцену из «Цирка» образца советской киноэстетики 30-х годов. Чернокожему ребенку Полли умиляются, как малышу Марион Диксон. Передают с рук на руки, признают «нашим». Вполне логично было продолжить цитату разрешением рожать серо-буро-малиновых — отпрыск с таким цветом кожи очень бы пошел к пиджаку папы. Но «Стиляги» прибегают к умеренной эксцентрике только в костюмах и танцах и не переходят границы цензуры, присущей шоу, снятым при участии центральных телеканалов.

Даже арест стиляги Боба (Игорь Войнаровский) не нарушает ощущения гарантированной безопасности прошлого. Бобу в подворотне заламывают руки, пластинки с джазом летят в грязь. Пойман на фарцовке, нарушил закон, значит, наказан за дело. К тому же Боб толстый, очкастый еврей, сын отсидевшего врача-интеллигента. В их квартире около входной двери стоит чемоданчик со всем необходимым — на случай, если придут. Что еще делать с таким персонажем? Только сажать. Обусловленный соответственным штампом, арест Боба логичен. Как и отношение родителей к болезни роста детей. Отца Мэлса играет Сергей Гармаш, контуженный с легкой руки Тодоровского еще в фильме «Мой сводный брат Франкенштейн». Изменения в жизни сына он принимает с довольной улыбкой человека, не совсем адекватного ситуации. Отец Фрэда, чиновник высокого ранга (Олег Янковский), напоминает, скорее, о кино хрущевской оттепели, о бессмертной «Карнавальной ночи», где в противовес бюрократу Огурцову новая власть поддерживала стихию творческих сил молодежи, показывая более демократическое лицо с оскалом улыбающегося крокодила. Очевидно, что Олегу Янковскому досталась единственная интересная роль, обеспечивающая «Стилягам» контекст реальной истории.

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Кинематограф сопротивления

КИЕВ-2008

38 Мепс. к
окт. 2008

Для киевского фестиваля «Молодость» политика — занятие преимущественно внешнее, пусть и весьма важное: так, осенью 2004-го, в преддверии самых драматичных выборов в истории Украины, в антураже Дома кино безраздельно царил оранжевый цвет; на репертуаре это, впрочем, не сказалось. Тематическая подборка кинопублицистики появилась только сейчас, не в последнюю очередь из-за неблагоприятного стечения обстоятельств: как подчеркнул художественный руководитель «Молодости» Андрей Халпахчи, в этом году был закрыт параллельный форум неигрового кино «Контакт», и часть отобранных ранее фильмов составила программу «Кино против тоталитаризма».

«Бунт. Дело Литвиненко», режиссер Андрей Некрасов

Сюда вошли работы последних двух лет: «Бунт. Дело Литвиненко» (Андрей Некрасов, Россия), «Светлана про Светлану» (Светлана Паршина, США — Россия, о Светлане Аллилуевой), «Письмо Анне» (Эрик Бергкраут, Швейцария — Германия, об убийстве Анны Политковской), «Площадь» (Юрий Хащеватский, Эстония, о событиях после последних президентских выборов в Белоруссии), «Тень священной книги» (Арто Халонен, Финляндия), «Система Путина» (Жан-Мишель Карре, Франция — Германия — Литва). Список мог бы быть длиннее, но в любом случае можно говорить об определенных тенденциях.

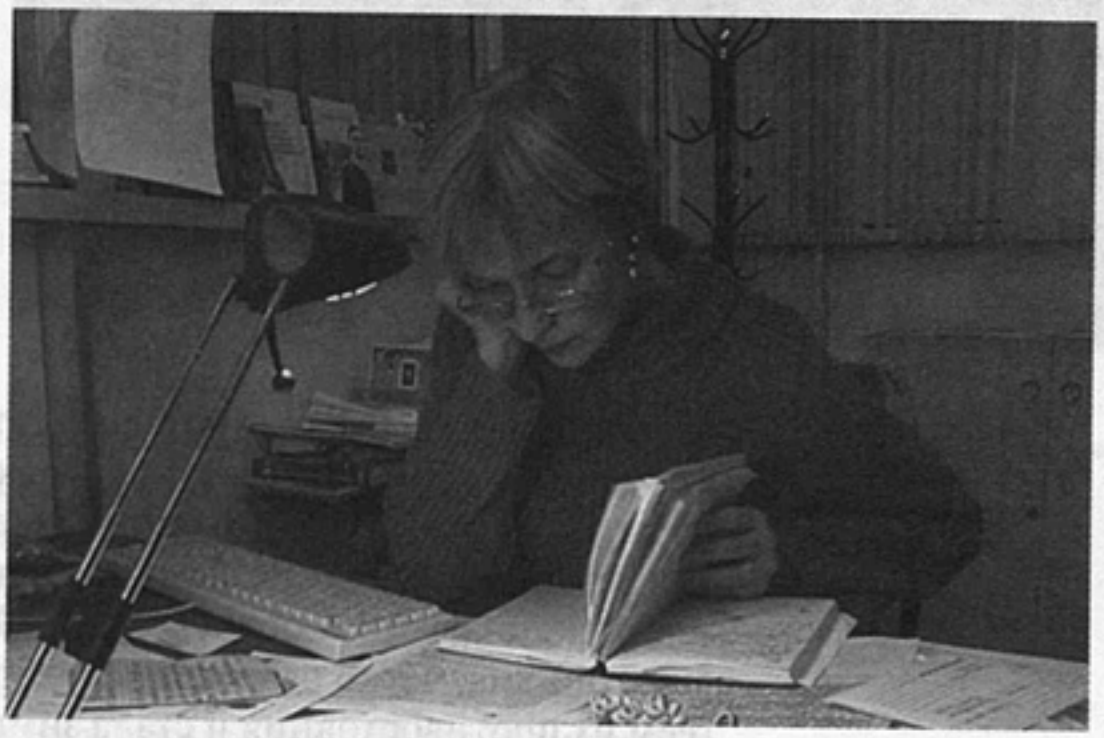
Первое, что бросается в глаза: продукция, за исключением «Бунта», зарубежная — и этот факт мог бы стать прекрасным доводом для разоблачителей «грантоедства». Однако никакой конспирологии: в ином случае съемки просто не состоялись бы. Тот же Хащеватский после «Обыкновенного президента» стал личным врагом Лукашенко. «Тень священной книги» Арто Халонена посвящена «Рухнаме» и в целом монструозному фарсу туркменского режима — очевидно, режиссера (как и Карре, и Бергкраута) спасал статус иностранного гражданина.

«Светлана про Светлану», режиссер Светлана Паршина

Драматургия наиболее интересных фильмов чаще всего организована вокруг конфликта системы и отдельного героя, в той или иной степени оппонирующего ей. В «Площади» это невероятно обаятельная студентка Даша, одна из сотен молодых людей, что мерзли на площади имени Калиновского (официально — Октябрьской) в Минске, приводя в исступление белорусскую власть.

Что до Аллилуевой, то она предстает как странное соединение жертвы, свидетеля и бунтаря. В «Тени священной книги» роль рискующего идеалиста достается самому режиссеру. Частота появления на экране обеспечивается либо причастностью к высшим властным кругам, либо насильственной, громкой смертью: во всех сюжетах, касающихся положения дел в России Путина — Медведева, Политковская и Литвиненко упоминаются неоднократно.

В основу «Письма Анне» легли два обширных интервью с журналисткой — 2003 и 2004 годов, готовившихся для другого проекта. Основные узлы повествования — первая чеченская война, приход Путина, вторая чеченская, «Норд-Ост», Беслан. Но в фильме видно и то, как события, лично касающиеся Политковской, постепенно становились заметной частью общего времени — ее посредничество в «Норд-Осте», сидение в зиндане федеральных сил в Чечне зимой 2002 года, злополучная чашка отравленного чая в самолете, следовавшем в Беслан, наконец выстрелы 7 октября 2006 года. Бергкраут также использует свидетельства родственников, друзей, коллег, собственные закадровые рефлексии, в том числе и письмо-обращение к Анне в самом конце. Самое интересное здесь — детали утраченной жизни и той реальности, которая этой жизни противоречила: фотография Анны в пионерском галстуке — одной из первых красавиц школы, старушка, пытающаяся забрать у невесть откуда взявшегося майора плакат, снятый им со стены дома убитой, нелепое празднование дня рождения Кадырова-младшего, интервью с Александром Политковским, совершенно седым, забытым, финальный кадр — улыбка Анны в камеру. Трудно отделаться от ощущения, что тирания именно так и отвечает на вызовы своих наиболее ярких противников, — насильственно вписывая их судьбы в большую историю, со своими жертвами не считающуюся.



«Письмо Анне», режиссер Эрик Бергкраут

«Бунт. Дело Литвиненко», как и «Письмо Анне», являет собой рассказ об убитом друге, на том сходство ограничивается. Хотя некоторые факты, в том числе очень неприятные для власти, подкреплены документами, остается ощущение спекулятивности всей работы: недостаток данных компенсируется уверенным субъективизмом, пороки режиссуры — репортерской напористостью. По сути, здесь можно говорить скорее о журналистике. Также и «Система Путина» Жан-Мишеля Карре — не столько фильм, сколько попытка политической аналитики. Старательно излагаются этапы большого пути Путина — начиная с его прихода в ФСБ. Подспорьем тут служат обильные суждения политологов, оппозиционеров, второстепенных обитателей политического пейзажа, коллег экс-президента. Во второй части речь о военно-промышленном фундаменте путинской власти — о нефти, газе, оружии, «чекистском клане». Некоторые моменты выдают неполную информированность авторов (например, пассаж о том, что

«Площадь», режиссер Юрий Хащеватский

Ющенко согласовывал с Путиным вопрос назначения Януковича премьером в 2006 году, проистекает из явно неполного знания украинских реалий). И хотя выводы по преимуществу точны и обоснованны, все звучит слишком прямолинейно, а тягучая музыка и предсказуемый монтаж, рифмующий современность и советскую хронику, значительно утяжеляют зрелище.

«Светлана про Светлану» более похожа на лирический очерк. Паршина поступила максимально корректно: оформила отснятый материал как историю о несложившихся отношениях режиссера и героя. Интервью с дочерью Сталина — это встреча не с эпохой, а всего лишь с пожилой, имеющей богатое прошлое леди по имени Лана Питерс, харизматичной поборницей теософских теорий. Момент откровения наступает, когда Аллилуева читает отрывок из поэмы Волошина («учителя», по ее признанию) «Сказание о граде Китеже»: «На дне души звенит подводный Китеж — наш неосуществимый сон», — впервые на ее глазах появляются слезы, ее судьба и судьба страны сходятся, эта щемящая финальная нота — самое ценное, что есть в работе Паршиной.

«Тень священной книги», режиссер Арто Халонен

Свою тональность удалось найти и Юрию Хащеватскому, причем достаточно давно. В каждой новой картине режиссер играет закадровую роль простака — как бы не участника, а всего лишь комментатора и наблюдателя событий, который искренне удивляется тому, что происходит. Свои симпатии автор «Площади» не скрывает: оппозиция, бунтующее студенчество, ценности демократии. Соответственно Белоруссия показана как поле крайнего антагонизма, четко разделенное на два противоборствующих лагеря — апогеем их противостояния и стала зимняя площадь.

Рассказывая историю «белорусского Майдана», Хащеватский пользуется отработанными приемами, очень внятно и жестко передавая всю остроту конфликта, но ему помогает также его вечный оппонент. Ведь главный лицедей здесь вновь сам Александр Григорьевич, мрачный комедиант на всебелорусских подмостках, которые он воздвиг собственными руками. Его изречения — настоящая находка для любого документалиста. Кстати, на скандальное заявление Лукашенко о Гитлере[1] стараниями режиссера прямо перед объективом получено более чем двусмысленное опровержение из уст самого президента Белоруссии: «Что я не заявлял? Я о Гитлере говорил. [...] Ну, фашист был у власти. Ну, идиот самый настоящий был у власти, который уничтожил столько народа. Но объединили нацию. Объединили путем жесткой власти. На этом этапе результат дало? Поэтому не надо упрекать меня, что мы хотим иметь в Республике Беларусь серьезную жесткую власть». Из всей программы «Кино против тоталитаризма» именно о «Площади» можно говорить как о безусловно протестном кино.

«Тень священной книги» Арто Халонена — документ-расследование, созданный по образу и подобию кино- и телевылазок Майкла Мура против мо-

[1] Вот это высказывание, переданное в свое время по государственному белорусскому радио: «История Германии — это слепок в какой-то степени истории Белоруссии на определенных этапах. В свое время Германия была поднята из руин благодаря очень жесткой власти. И не все только было плохое связано с Германией и с известным Адольфом Гитлером. Я подчеркиваю, что не может быть в каком-то процессе или в каком-то человеке все черное или все белое. Есть и положительное. Гитлер сформировал мощную Германию благодаря сильной президентской власти. Ведь немецкий порядок формировался веками. И при Гитлере это формирование достигло высшей точки. Это то, что соответствует нашему пониманию президентской республики и роли в ней президента».

гущественных частных и государственных структур. Есть даже прямые параллели с «Боулингом для Коломбины», когда Халонен пытается склонить к извинениям за заигрывание с туркменским диктатором одну из компаний — та, конечно, отказывается.

Неугомонный финн колесит по всему свету — из Франции в Россию, из Туркмении в США, из Турции в Германию, пытается пробиться в различные компании — от «Сименса» к «Даймлер-Крайслеру», от «Катерпиллара» (крупнейший производитель строительной техники) до «Дира» (магнат сельскохозяйственного машиностроения), дразнит терпеливых менеджеров среднего звена, доводит до белого каления охранников и вахтеров, а вопрос-то невинный: почему вдруг богатая компания, базирующаяся в свободной, демократической стране, перевела тоталитарный бред Ниязова на язык этой страны? Слово «Рухнама» срабатывает как запретное заклятие: пиарагенты теряют всю свою красноречивость, клерки бросают трубки или даже вызывают полицию, охранники распускают руки. В конце концов Халонену удается найти двух откровенных бизнесменов. Финский предприниматель извиняется за то, чего, по сути, не сделал: в последний момент перевод отменили и потеряли контракт. А вот чех охотно подтверждает: «Бизнес — это бизнес, а права человека — это права человека». Халонену удается дозвониться и до офиса турецкого миллиардера Ахмеда Халика — наиболее влиятельного иностранца при Ниязове, министра в туркменском правительстве, и после 81-го (!) звонка услышать: «Это нормально» — страшный, по сути, ответ. «Тень...» могла бы послужить изрядным подспорьем для работы всем противникам глобализации — лучшее разоблачение беспринципности международных корпораций трудно себе представить.

«Система Путина», режиссер Жан-Мишель Карре

В целом такое кино традиционно настолько же, насколько традиционна политика на значительной части бывшего СССР. Средства неизменны: официальная хроника, монтаж интервью, вставки из игровых фильмов, немного компьютерной анимации, напряженное или острохарактерное музыкальное сопровождение. Наиболее выразительна репортажная съемка, но ее удается получить далеко не всегда (уже сама попытка включить камеру без разрешения власти в некоторых странах является поступком). Важна также и неповторимость интонации автора либо героя — все это есть в «Светлане про Светлану», «Площади», «Тени священной книги». Но даже по относительно удачным работам заметно, что злободневность такого кинематографа превосходит его художественное качество. Наверное, по-другому и быть не может: в потоке массированной государственной пропаганды любое независимое высказывание превращается в оружие, а оружию важнее быть точным, нежели «красивым».

Кинематограф сопротивления — это, по сути, «самиздат» XXI века. На фестивальной дискуссии Илья Политковский обмолвился о том, что «Письмо Анне» расходится по России в копиях (так и тянет написать — в списках), выкачивается из Интернета. То же и с фильмами Хащеватского, Некрасова. Информация по-прежнему очень опасна, совершенствуются лишь ее носители и методы их уничтожения. Но сегодня территория подполья, а значит, и свободы неизмеримо шире, чем раньше.

МИХАИЛ ГОРЕЛИК

На сцене Вселенной

История театра «Гешер» — от первого, сразу же удивившего израильскую публику спектакля «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» до московского (2003) и нью-йоркского (2004) триумфов — в видеодневниках — так определяет свое киноповествование «Вечная репетиция» сам автор, Герц Франк.

«Мне довелось увидеть и запечатлеть рождение замечательных постановок: «На дне», «Тартюф», «Деревушка», «Одесские рассказы», «Раб», «Мастер и Маргарита», «Адам — бен келев», — говорит режиссер. — Мы снимали в Тель-Авиве, Москве, Нью-Йорке, Риге... Те спектакли уже давно не играют. Что и говорить о репетициях — они исчезли навсегда. А мои дневники все сохранили. Я снимал любительской камерой (без специального освещения. — *М.Г.*), но не по-любительски. Не перестаю удивляться, как небольшая видеокамера сохранила весь накал давно отшумевших театральных баталий»[1].

«Не перестаю удивляться». Очень в духе Герца Франка. Радостное изумление творца перед своей, уже отделившейся от него и живущей своей собственной жизнью работой, нелицемерное восхищение — как же это я?! Ай да Пушкин! — вообще-то свойственно детям. Но вот некоторым удается сохранить. Большая редкость. Прославившийся еще в далекие застойные годы, этот немолодой уже человек демонстрирует неувядающую творческую мощь, оригинальность взгляда, воображение, жадность к материалу, отливаемому твердой рукой в выверенные формы. Каждый новый фильм не

«Вечная репетиция»
Автор сценария, режиссер, оператор **Герц Франк**
Израиль — Латвия
2008

[1] Здесь и далее приведенные высказывания Герца Франка — цитаты из авторского текста в фильме «Вечная репетиция».

похож на предыдущий, каждый новый фильм — культурное событие. Сколько десятков лет снимает уже — совершенно не надоело. Франк не превратил дар в ремесло, в рутину, в тиражирование прошлых находок. Сохранил в полной мере любопытство, желание и умение видеть новое.

Не только спектаклей тех уже не играют. Актеры — иных уж нет, а те далече. Что уж говорить о репетициях. А сколько там находок, импровизаций, творческих взлетов, по разным причинам не вошедших в спектакли, отчего художественная ценность их ничуть не блекнет, утраченных прекрасных мимолетностей. Утраченных? Но и спектакли, и актеры (вот они, опять все вместе), и репетиции, и жар души, и волнующая атмосфера совместного творчества талантливых, обаятельных, не похожих друг на друга людей — все это сохранил его видеодневник.

Герц Франк снимал десять лет — с 1994-го по 2004-й. За эти годы стал как бы частью труппы. К нему привыкли. На него не обращали внимания. Наснимал более ста часов. Оставил чуть более ста минут.

История театра в репетициях. Становление молодого театра в Яффе. Начинали в пустовавшем и на скорую руку преображенном ангаре таможни турецких еще времен. История успеха артистов, приехавших из только что распавшегося СССР, история в высшей степени осмысленной и удачной алии и абсорбции, история наглядного торжества культуры. Особенный еврейско-русский воздух, блажен, кто им когда-нибудь дышал. Сначала играли на двух языках — где бы еще сыскать такой театр? Теперь уже — только на иврите. Сначала играли исключительно репатрианты — теперь уже и уроженцы страны. «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Тома Стоппарда в переводе Иосифа Бродского создатель и главный режиссер «Гешера» Евгений Арье поставил еще в Москве — потом возобновил на другой почве.

«Гешер» в переводе с иврита означает «мост». Мост между людьми, мост между народами, мост между культурами. Еще и мост, по которому артисты перешли из одного мира, из одного социума в другой.

Что такое сионизм в действии? Преображение жизни: сады в пустыне, фруктовые плантации на месте осушенных малярийных болот, леса на голых некогда скалах. Театр на пустом месте — из того же ряда. Кто сказал, что сионизм умер?

Не знаю мотивов Евгения Арье. Был ли он вдохновлен сионистским идеалом? Быть может, и думать не думал — хотел со своими единомышленниками создать новый, свой, авторский театр — дело, немыслимое тогда для Арье ни в России (91-й год! время большого исхода!), ни в каком-либо ином месте, кроме Израиля. Может быть, и то, и другое, и третье — не знаю. Кроме того, алия — это ведь не единичный акт, а процесс, в ходе которого мотивация может меняться. Каковы бы ни были субъективные намерения, по результатам «Гешер», конечно же, успешный сионистский проект.

Герц Франк дал своему фильму неамбициозный и отчасти вводящий в заблуждение подзаголовок «Видеодневники». Да, конечно, в «Вечной репетиции» есть документальный дневниковый уровень. Да, это фильм о театре «Гешер», о том, как создавались его спектакли. И этот уровень вполне самодостаточен. И этого было бы нам довольно.

Хотя «дневниками» в строгом смысле было все-таки то, что он первоначально снимал, — те самые сто часов. «Вечная репетиция» — уже производное, уже остро авторская рефлексия на «дневники». Материал претерпел принципиальную метаморфозу. Что это за дневник, где время движется нелинейно, где оно обратимо? Кроме того — и Герц Франк прямо говорит об этом, — языки театра и кино — принципиально разные языки; в случае же «Вечной репетиции» речь идет о сложном взаимодействии игрового искусства (театра) и неигрового (художественной документалистики); автор не жертвует одним ради другого, стремится к синтезу. На экране рождается нечто новое, и уже поэтому сцена в его фильме не может быть сценой, идентичной сцене «Гешера».

Она и не идентична. «Вечная репетиция» документальным повествованием вовсе не исчерпывается: дневник — лишь внешний уровень, лишь форма подачи материала.

Герц Франк: «Фильм не только о театре. Он о Человеке в Искусстве, о вечном доме Мастера. О таинственном даре Творца».

Я-то полагаю, что смысловое поле фильма еще шире. Как всегда, это вопрос интерпретации, вопрос контекста. Другое дело, что Герц Франк снимает так, что возможны разные интерпретации и разные контексты.

Эпиграф «Вечной репетиции» — риторический вопрос Кузьмы Петрова-Водкина: «Не есть ли все искусство только репетиция к превращению самого человека в искусство... на сцене Вселенной?» — ориентирует зрителя совсем не на тот фильм, который предполагается «дневниками». Художник парадоксальным образом не визуализирует, а вербализирует. «Сцена Вселенной» все ж таки будет повместительней сцены «Гешера», как бы велика та ни была.

Фильм начинается и завершается симметрично — одним и тем же кадром: пустая сцена, человек (рабочий сцены?) приходит, затем уходит, сцена вновь пуста. Сценография из «Мастера и Маргариты», что, впрочем, не имеет значения. Это своего рода рамка фильма. После первого эпизода мы видим как бы заполняющий эту пустующую и вдруг раздвигающуюся до бесконечности сцену обобщенный образ Страны Израиля. От белой вершины Хермона до красных скал Тимны[2]. Поля. Оливковые деревья. Голос читает начало «Шма»[3]. Что бы здесь ни происходило, какая бы европейская классика ни разыгрывалась, как бы изначально ни были укоренены артисты в театральной школе, сложившейся под иными небесами, сцена «Гешера» с ее обитателями сразу же ставится в конкретный географический и, что еще более важно, культурный контекст. Том Стоппард в Лондоне, Том Стоппард в Москве и Том Стоппард в Тель-Авиве, да еще на иврите, не вполне совпадают. Уж просодия по крайней мере, точно иная. Пустующая, ждущая творца сцена и Страна Израиля — задают смысловые рамки фильма.

Для Герца Франка панорама Страны Израиля совпадает со сценой Вселенной, о которой говорит Петров-Водкин: мы видим большой израильский пейзаж, едва эпиграф покинул экран, — слова художника еще не вытеснены из нашего сознания новыми образами. Эффект, на который Герц Франк определенно рассчитывал.

Весь этот панорамный, с музыкой, с чтением «Шма» фрагмент взят из спектакля «Трапеза» (маленький фильм в спектакле), в «Вечной репетиции», кажется, даже не упомянутого, разве что в титрах. Не видевший спектакль зритель об этом, естественно, знать не может. Не страшно: сильный образ внятен сам по себе, однако же знание драматургического и сценического контекста позволяет лучше понять его смысл.

«Трапеза» — своего рода остросовременный комментарий к одной из самых известных библейских историй, шедевр минималистской библейской новеллистики: рефлектирующий злодей царь Ахав, змея Иезавель, бедный Навуфей со своим вожделенным для царя виноградником. Преступная и циничная власть, неправедный суд, казнь невинного. На белой стене дворца, где происходит действие, вспыхивает вдруг образ Страны Израиля — как бы визуализация мыслей приговоренного к смерти. Он прощается со Страной, произносит предсмертное «Шма» и идет на казнь.

Видовой фильм был смонтирован из материалов израильской фирмы «Альбатрос», специализирующейся на съемках Израиля с высоты птичьего по-

---

[2] Гора Хермон — крайний север Израиля, заповедник Тимна с ее причудливыми скалами — крайний юг (рядом с Эйлатом).

[3] «Шма» («Шма Исраэль!» — «Слушай, Израиль!») — один из центральных литургических текстов иудаизма, составленный из фрагментов библейских текстов. В «Шма» провозглашается единство Бога, призыв любви к Нему, соблюдения заповедей, данных Им, особые отношения Страны Израиля и народа Израиля, особые отношения Бога и народа Израиля.

лета. Адаптацией видеоролика к нуждам спектакля занимался Герц Франк — так что в «Вечной репетиции» это в известном смысле автоцитата.

Независимо от намерений создателей спектакля, сам по себе физически невозможный, нечеловеческий окоем, вмещающий всю Страну Израиля и предполагающий взгляд откуда-то сверху, представляется аллюзией на финальный аккорд Пятикнижия. Помимо внятности самого образа, на Библию прямо указывает чтение невидимым чтецом «Шма».

«И взошел Моисей с равнин Моавитских на гору Нево, на вершину Фасги, что против Иерихона, и показал ему Господь всю землю Галаад до самого Дана, и *всю* землю Неффалимову, и *всю* землю Ефремову и Манассиину, и всю землю Иудину, даже до самого западного моря, и полуденную страну, и равнину долины Иерихона, город Пальм, до Сигора. И сказал ему Господь: вот земля, о которой Я клялся Аврааму, Исааку и Иакову, говоря: «семени твоему дам ее». Я дал тебе увидеть ее глазами твоими» (Втор. 34, 1—4).

Картина, которую увидел Моисей на вершине Фасги, предсмертна. Увидев ее, он умирает. Так что библейская картина увиденной сверху Страны Израиля помимо всего прочего имплицитно вводит тему смерти. Теперь вы знаете, что и в спектакле эта картина тоже была предсмертной, но только не имплицитно, а явно. Впрочем, и опустевшая сцена, с которой все начинается и которой все завершается, — тоже образ смерти.

Что бы Герц Франк ни снимал, смерть всегда присутствует, как бы притягивает его камеру, все его фильмы трагичны. В явном, обнаженном виде: «Высший суд» (1987), «Жили-были «Семь Симеонов» (1989), «Еврейская улица» (1992), «Человек Стены Плача» (1997), «Флэшбэк» (2002) со сценой, которую, кажется, невозможно выдержать, — я перечисляю лишь некоторые, а так ведь можно включить в этот список едва ли не все его фильмы.

В «Восстании масс» Хосе Ортега-и-Гассет вводит оппозицию прямого и непрямого действия. Прямое действие — характерный признак варварства, в том числе варварства современного; прямое действие соответствует высвобожденному из пут социальных ограничений инстинкту насилия. Непрямое действие — плод культуры. Чем выше уровень культуры, тем «непрямее» действие, тем менее понятно оно массовому сознанию.

Параллельно этой оппозиции можно ввести еще одну: прямого и непрямого показа. Сегодняшний экран переполнен прямым показом насилия и эротики. Прямой показ прямого действия. Зрителя не удивить смертями, демонстрируемыми ему постоянно в игровом и в неигровом кино. И с эротикой ровно то же самое. Это понятно: коммерческое искусство ориентировано на психологию массового зрителя; манипулятивное, идеологическое искусство ориентировано на него же.

Смерть на экране — непрямой показ у Герца Франка. «Вечная репетиция» — непрямой показ непрямого действия.

«Старше на десять минут» (1978). Давний черно-белый фильм. Без единого слова. Чистая визуальность. Продолжается десять минут. Единственный, очень длинный, без монтажа кадр, снятый в реальном времени: лицо ребенка на детском спектакле — только лицо ребенка, порой не сфокусированные лица сидящих рядом. Сцены мы не видим, точнее, видим ее опосредованно, ибо все, что происходит на сцене, отражается на лице ребенка, не подозревающего, что на него нацелена камера. Темнота зала кажется онтологической тьмой, из которой возникает детское лицо и в которую оно неизбежно должно вернуться. Одушевленная мимолетность жизни на фоне тьмы, обладающей первичностью, несокрушимой устойчивостью, неотвратимостью, мощью.

Я все думал, кого напоминает мне лицо Евгения Арье? В «Вечной репетиции» оно постоянно возникает на экране как персонифицированный дух театра «Гешер». Смотрит, переживает, волнуется, напряженно думает, восхищается. Порой на его глазах появляются слезы. Так он захвачен. А он ведь человек привычный, всю жизнь в театре — совсем не простодушный зритель с глазами на мокром месте.

Мальчика из «Десяти минут» Евгений Арье напоминает. И сцена точно так же отражается на его лице. Он сохранил в себе детское.

Во «Флэшбэке» появляется молодой человек — тот самый мальчик, только ставший взрослым. Герц Франк его отыскал. Славный молодой человек. Но начисто утративший «детское». Нормальный процесс.

«Вечная репетиция» полна эротики и смертей. В «Гешере» все это разделено на спектакли, разведенные во времени, — здесь же смотрится единым напряженным повествованием. Сколько уже сказано о Катастрофе — повторение способно превратить высокое и трагическое в привычный штамп. И, увы, превращает. В спектакле «Адам — бен келев» фарс, балаганная эстетика — нетривиальный, шоковый способ обновить переживание трагедии и ужаса. Прекрасная обнаженная женщина, поза ее прямо апеллирует к боттичеллиевской Венере, уплывет в печь огненную. Евгений Арье склонен к пластическим аллюзиям. У Сандро Боттичелли рождение, у Евгения Арье — смерть. Смерть своим визуализированным огненным жерлом поглощает не только эту женщину — она утягивает в свою ненасытную утробу еврейский народ, человечество, утягивает Сандро Боттичелли со всеми его картинами, всю европейскую культуру.

В «Деревушке» отчаянные попытки вдохнуть в погибшего жизнь, удержать его, уже взятого смертью, — река времен (сценический круг) уносит только что полного жизни человека. Показано многократно: репетиция, один спектакль, другой спектакль, опять репетиция. На экране это длится много дольше, чем на сцене. Как бы все новые и новые, несмотря на заведомую тщетность, попытки удержать жизнь.

Смерть в спектакле «Адам — бен келев», смерть в «Деревушке», смерть в «Розенкранце и Гильденстерне», смерть в «Одесских рассказах», смерть в «Мастере и Маргарите» — парад смертей. «Агония и муки на любой вкус» — как обещает, не обманывая, персонаж «Розенкранца и Гильденстерна».

Том Стоппард на иврите. Просодия не совпадает. Не совпадают и миры порождаемых аллюзий. На иврите ведь что ни скажи, да хоть наобум ляпни, возникает связь с текстом Писания, с большим текстом еврейской культуры, и это придает сказанному новое измерение. Иврит так устроен. Даже если сказавшему в голову не приходит. Не важно в конце концов: сказавшему не приходит — слушающему приходит. Не одному, так другому. У каждого зрителя свой контекст, преображающий все, что в него попадает. Вот название театра — «Гешер». На иврите ведь почти автоматически отзывается: «Коль га-олам куло — гешер цар меод» с прилагаемой к словам мелодией. Крохотный текст рабби Нахмана Брацлавского[4] с двумя лицами: попсовым (детская песенка, два притопа, три прихлопа) и трагическим.

Весь наш мир —
Очень узкий мост.
Главное —
Не бояться.

Этот текст, эту песенку театр считает своим гимном. Как-то, гастролируя в Эстонии, спели ее на эстонском. Публика была ошеломлена и тронута. Ави Биньямин, гешеровский композитор, «дух театра», как называет его Герц Франк, учился в Таллинской консерватории.

Главное — не бояться. Для того чтобы сказать такое, нужен опыт страха, опыт преодоления страха, опыт бездны. Череда смертей. Изобретательный режиссер множит образы, Герц Франк сгущает ужас своей камерой. Завершается все остроэротическими сценами: торжество жизни, любви, зачатия, творения нового. Самый последний эпизод фильма Герц Франк превращает в картину, доводя до последнего предела идеи Евгения Арье. Мизансцена «Раба» — пластическая отсылка к «Творению Адама» Микеланджело.

[4] Рабби Нахман из Брацлава (1772—1810) — один из лидеров хасидизма, основатель брацлавского направления в хасидизме.

Комментируя этот эпизод, Герц Франк говорит о Рафаэле и Боттичелли — я вижу здесь цитату из росписи свода Сикстинской капеллы в Ватикане.

В эпилоге возникает каток на площади перед рижским Русским драматическим театром. Вечер. Фонари усиливают театральный эффект. Фасады Старого города кажутся сценическим задником. Камера Герца Франка превращает каток в мизансцену. Легкий снежок. Артисты катаются. Улыбаются. И все равно — оттенок неизъяснимой, нерационализируемой, никак не вытекающей из того, что мы видим, печали. Может быть, дело в освещении?

На каток накладываются титры. О, как много имен в черных рамках! Мы же только что видели их живыми, с переливающимися через край страстями, они же только что выходили к рампе на поклон. Черные рамки вписываются в драматургию. Пустая сцена с залетевшим сюда из Риги снежком — понимай, как знаешь: опустевшая камера смертника в «Высшем суде», опустевшая постель во «Флэшбэке» — или место для новой жизни, для нового творения? Ведь кольцевая структура: с этой пустой сцены все в фильме и начинается.

Герц Франк посвятил фильм своему отцу. Один из первых эпизодов фильма — пронзительный крик младенца в «Одесских рассказах».

Ребенка нет — это артистка, одна из немногих не говорящих по-русски на репетиции, в этом русском («русском»?) сообществе, если, конечно, не об анализе крови, а о языке и культуре. Это раньше так было, в 94-м году, — сейчас нет уже. Три языка на репетиции: русский, иврит, английский. Всемирная отзывчивость «Гешера». Это я и о репертуаре тоже. И о гастролях. И о пении на эстонском. Герц Франк: «Языки смешаны, но кажется, что говорят на одном языке».

У Герца Франка процесс ценнее результата, репетиция больше спектакля, в каком-то смысле спектакль — только частный случай репетиции.

Зритель Евгения Арье видит результат.

Зритель Герца Франка видит поток.

Женщина, исчезающая в красном дыму, тело, уносимое сценическим кругом, пластические аллюзии — это все идеи и образы Евгения Арье. Однако же в спектаклях и репетициях «Гешера» они существовали в одном контексте, в фильме Герца Франка существуют в другом. Сцена Герца Франка совпадает и не совпадает со сценой Евгения Арье, она приобретает новый смысл, новое качество и уже поэтому неизбежно несет отпечаток личности Герца Франка. В этом смысле не только экран, но и сцена становится его сценой, хотя она творится на наших глазах Евгением Арье и артистами «Гешера».

Границы, отделяющие один спектакль от другого, одну репетицию от другой, условны и проницаемы. Времена и сцены тасуются, категории «раньше», «позже» — нерелевантны. Сцена Герца Франка обладает особыми свойствами не только времени, но и пространства: она вмещает все и сразу.

В самом конце Герц Франк возвращается к предваряющему фильм эпиграфу, повторяет: «Не есть ли все искусство только репетиция к превращению самого человека в искусство... на сцене Вселенной?»

простую учительницу танцев, лишенную и намека на жеманство, сдержанную, не склонную к перепадам настроения...

Мишель Ребишон. Вы дали очень личное интервью журналу Elle...

Эмманюэль Беар. Я хотела высказаться по двум-трем важным вопросам, которые возникают у меня время от времени. Поразмышлять о том, что такое быть актрисой в сорок лет. Как реагировать на свое отражение в зеркале, на взгляды окружающих. Мне хотелось объяснить самой себе, как я выгляжу. Старея, становишься более зрелой актрисой. Речь в моем интервью шла о целой массе выразительных средств, имевших куда большее значение для других, чем для меня. Мое стремление к общению было связано, в первую очередь, с профессией, поскольку я в ней живу, всегда жила. Сегодня я предпочитаю встречи, пусть и бесполезные. Я согласна услышать от режиссера: «Не уверен...» Пусть так, встретимся в другой раз. Когда мне было двадцать, я отказывалась, вопреки всякой логике, от работы — отказалась от кучи фильмов, так как не хотела быть свадебным генералом в пустяшной комедии. Я была тогда ужасно застенчивой. Сегодня, после того как я долго убеждала себя: «Ничего серьезного, если моя карьера прервется», я смею говорить: «Нет, я не хочу прерывать карьеру, ибо обнаруживаю в себе невероятно много нового, что может быть показано». Скажем, я больше не боюсь быть желанной, соблазнительной. Как свободный человек я многое приобрела.

Мишель Ребишон. В каком смысле?

Эмманюэль Беар. Я стала более любопытной. Я начала по-настоящему любить кино. Я смотрю много фильмов. У меня все больше желаний...

Мишель Ребишон. Это благодаря вашему спутнику Микаэлю Коэну?

Эмманюэль Беар. Наверное. Он интересен мне уже тем, что пишет. Романы, сценарии. Мы готовы ради одного плана пересмотреть всего Одзу или «Я — Куба» Михаила Калатозова. Наша любовь к кино обогащает нас, заряжает энергией. Творческой энергией супружеской пары. Он намерен сам экранизировать свой роман «Все начинается с конца», думаем, что я буду играть в этом фильме, но пока я не спешу говорить об этом громко. Я всегда жила в среде музыкантов, кинематографистов, писателей, для которых желание писать, творить — самое сильное из всех желаний.

Мишель Ребишон. Вы видите себя на своем месте именно во Франции, во французском кино?

Эмманюэль Беар. Да, я редко снимаюсь за границей. Говорю «браво» французским актрисам, которые прорываются в мировое кино. Я завидую уму Жюльетт Бинош и Изабель Юппер. Мне пришлось долго вить свое гнездо. Я бука и сожалею, что отказывалась сниматься за рубежом. Хотя обожаю путешествия. Но, говоря о заграница, я не имею в виду Голливуд. С меня хватит опыта на съемках блокбастера «Миссия: невыполнима». Я была пешкой на шахматной доске. Хотя и пользовалась роскошной квартирой в Лондоне в течение полугода. Тогда-то я научилась говорить по-английски. Я выбрала довольно хаотичную дорогу в жизни (*смеется*), но я чту такие понятия, как этика, мораль. У каждого свое место. Я ни с кем не конкурирую. Меня ничто не стесняет. Ничто не пугает. У меня волшебная профессия. Даже когда наступают трудные, смутные времена, я об этом не забываю.

Studio, 2008, juillet-aoßt, № 248

Перевод с французского А. Брагинского

Тихий американец

Большинство людей боятся перемен. Но если воспринимать перемены как нечто постоянное, придающее нам уверенность, жить становится гораздо приятнее и спокойнее. В мире не так уж много вещей, вселяющих уверенность.

Роберт Кинкейд,
герой фильма «Мосты округа Мэдисон»

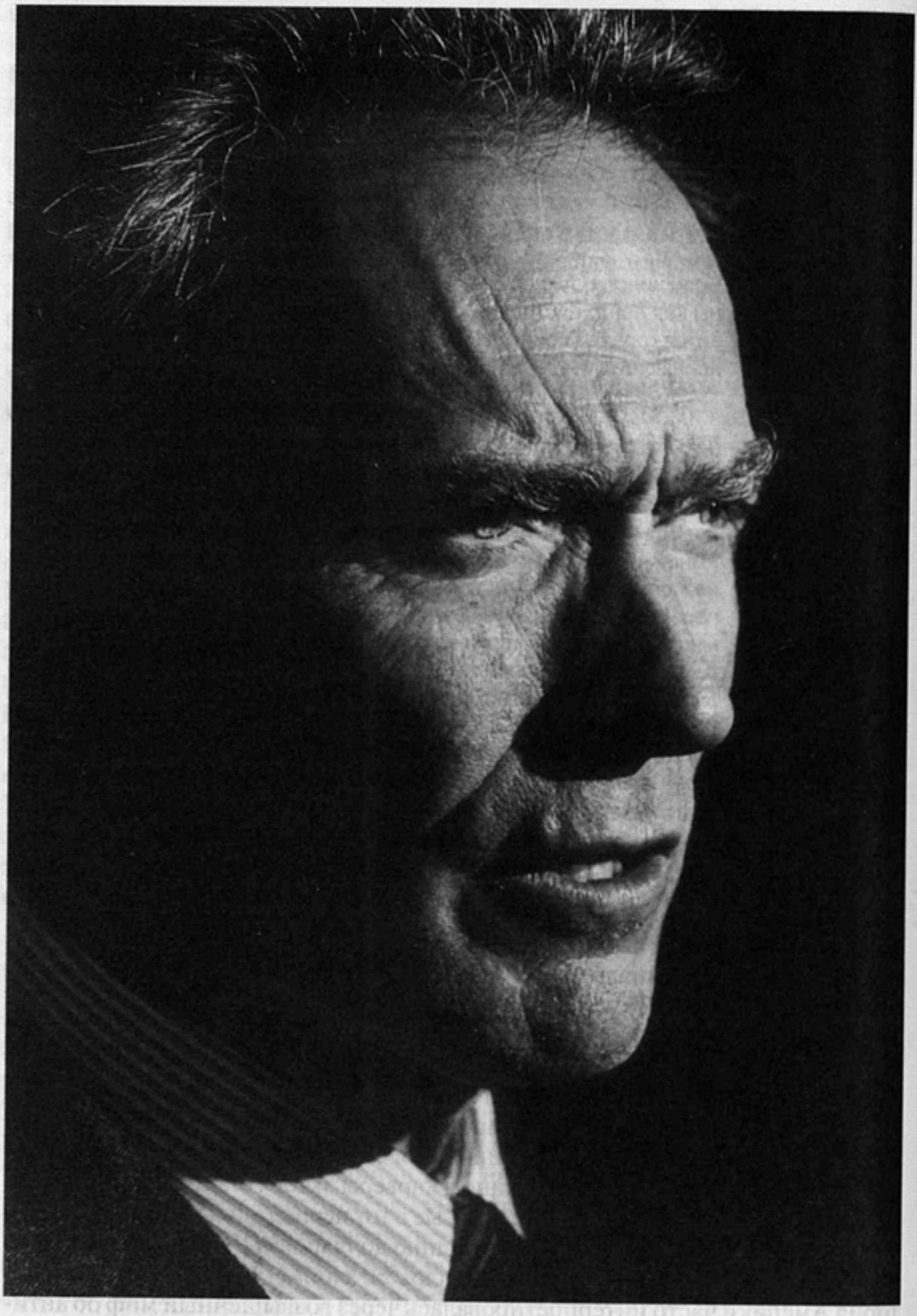
Каждый человек постоянно меняется. И, конечно, я надеюсь, что я тоже изменился. Если бы я снял «Сыграй мне «туманно» сегодня, я бы, возможно, тут же уничтожил этот фильм. Он был рожден другим «мной», неопытным режиссером, которым я когда-то был. Я никогда не мог понять, почему такие великие мастера, как Уайлдер и Капра, перестали работать так рано. Мне кажется, они могли бы снять еще много прекрасных картин, если бы приняли происшедшие вокруг перемены и изменились сами. Мир изменчив, и мы должны меняться вместе с ним. Конечно, мы уже не сможем делать то, что с легкостью давалось нам в двадцать лет, однако мы получим новую энергию и осуществим многое из того, что ранее было нам не под силу.

Клинт Иствуд.
Интервью журналу Sight & Sound

Карьера Клинта Иствуда в кино началась почти полвека назад. Его первой заметной ролью стала роль Роуди Иейтса в телесериале «Сыромятная кожа», вышедшем на экраны в январе 1959 года. Сюжет телевизионного вестерна напоминал сюжет фильма Хоуарда Хоукса «Красная река» (1947), который повествует о первом перегоне скота через несколько штатов в Канзас. Сериал, как и фильм, был далек от исторической действительности, однако продержался на экранах несколько лет и был популярен. Именно благодаря ему имя Клинта Иствуда стало известно широкой публике.

Образ Иствуда прочно ассоциировался с жанром вестерна, поэтому следующим, вполне естественным этапом карьеры актера стали съемки в Европе, где он работал с Серджо Леоне. Снятые в тот период фильмы вошли в «долларовую трилогию» Леоне: «За пригоршню долларов» (1964), «На несколько долларов больше» (1965) и «Хороший, плохой, злой» (1966). В 1960-е годы история Америки часто интерпретировалась через возвышенный миф об антигерое. Благодаря фильмам Леоне Иствуд стал звездой мирового масштаба и вскоре, вернувшись в США, начал не менее блестящее сотрудничество с Доном Сигелом, результатом которого стали картины «Блеф Кугана» (1968) и «Грязный Гарри» (1971). В начале 1970-х у Иствуда было уже много поклонников. Казалось, его сдержанная, лаконичная, несколько отстраненная харизма покорила не только зрителей, но и большинство кинокритиков. Иствуд стал новым воплощением образа храброго, мужественного героя. Популярность режиссеров уступает актерской славе, поэтому мало кто из зрителей тогда знал, что в 1971-м Иствуд также снял «Сыграй мне «туманно», свой первый фильм, в котором, как и во многих последующих картинах, глубоко исследовал сущность героизма, мужественности и раскрыл тему вечной борьбы полов.

Спустя тридцать семь лет со дня режиссерского дебюта Иствуд представил на фестивале в Канне фильм «Подмена», свою двадцать восьмую режис-



Клинт Иствуд

серскую работу. Довольно долго Иствуда не воспринимали как серьезного автора, однако после многочисленных наград за фильмы «Непрощенный» (1992), «Таинственная река» (2003), «Малышка на миллион» (2004) и диптих об Иводзиме — «Письма с Иводзимы», «Флаги наших отцов» (2006), мир наконец оценил его талант. Мало кто из режиссеров может похвастаться тем, что сами названия его фильмов прочно ассоциируются с неповторимым режиссерским стилем. Благодаря своему звездному статусу и телевидению, которое регулярно демонстрирует самые известные картины с его участием, Клинт Иствуд может смело похвастаться тем, что стал кумиром и зрителей, и коллег, и критиков.

Признание к Иствуду-режиссеру пришло довольно поздно. Конечно, такие картины, как «Са́нкция Эйгера» (1975), «Огненный лис» (1982) и «Новичок» (1990), далеко не совершенны — вполне заурядные работы среднего ка-

чества. Однако в послужном списке Иствуда несравнимо больше поистине замечательных фильмов: «Джоси Уэйлс — человек вне закона» (1976), «Птичка» (1988), «Непрощенный», «Мосты округа Мэдисон» (1995), «Малышка на миллион», «Флаги наших отцов» и «Письма с Иводзимы» заняли почетное место среди самых знаковых фильмов американского кинематографа. А если вспомнить более ранние работы — «Сыграй мне туманно», «Прохладный» (1973), «Бронко Билли» (1980), «Человек из притона» (1982), «Петля» (1984), «Белый охотник, черное сердце» (1990) и снятые недавно — «Космические ковбои» (2000), «Таинственная река» и «Подмена», то можно с уверенностью назвать Клинта Иствуда самым выдающимся американским режиссером из всех ныне живущих.

Очень часто это мнение пытаются с ходу опровергнуть. Говорят, что Иствуд не более чем знаток жанра; в свое время он извлек ценные уроки из сотрудничества с Леоне и Сигелом, но, безусловно, ему далеко до Спилберга с его магической силой убеждения и техническим совершенством или Скорсезе, работы которого — образец отточенного авторского стиля и почти маниакальной увлеченности той или иной темой. Такая оценка отчасти объясняется сдержанностью, которая характеризует авторский стиль Иствуда. Он верит в киноискусство, которое сегодня считают устаревшим, — искусство вовлечения зрителя в происходящее на экране, в то время как другие соревнуются в виртуозности владения новыми техническими приемами и средствами выражения. Многие критики упускают из виду тот факт, что Иствуд практически никогда не придерживался строгих жанровых рамок. Даже два его первых фильма — триллер и вестерн — сняты в необычной и не характерной для этих жанров манере. Третья, явно недооцененная, его картина «Прохладный» — причудливая история любви — не оправдала ожиданий поклонников и разочаровала даже ценителей творчества режиссера. Иствуд последователен в своем творчестве; он неизменно провоцирует противоречивые мнения, снимая смелые картины, не поддающиеся классификации, или совершенно некоммерческие фильмы. Часто его работы приносят зрителям разочарование именно потому, что не соответствуют принятым представлениям о том или ином жанре.

«Подмена» — прекрасный тому пример.

Эту картину, как и все остальные работы Иствуда, трудно классифицировать. Отдельные элементы повествования отсылают то к исторической мело-

«Непрощенный», режиссер Клинт Иствуд

драме, то к детективу, то к драме противостояния, построенной на череде судебных заседаний. Здесь показаны и коррумпированная полиция, и жестокие медицинские практики, и зверства серийного убийцы. Несмотря на пестрое полотно сюжета, картина благодаря искусно выстроенному сценарию Дж. Майкла Страчински и сдержанной, размеренной и тщательно продуманной режиссуре Иствуда гармонично сочетает разнородные жанровые элементы. Режиссеру удалось создать необыкновенно сложную, многослойную, но при этом невероятно цельную и пронзительную драму, в которой отражена борь-

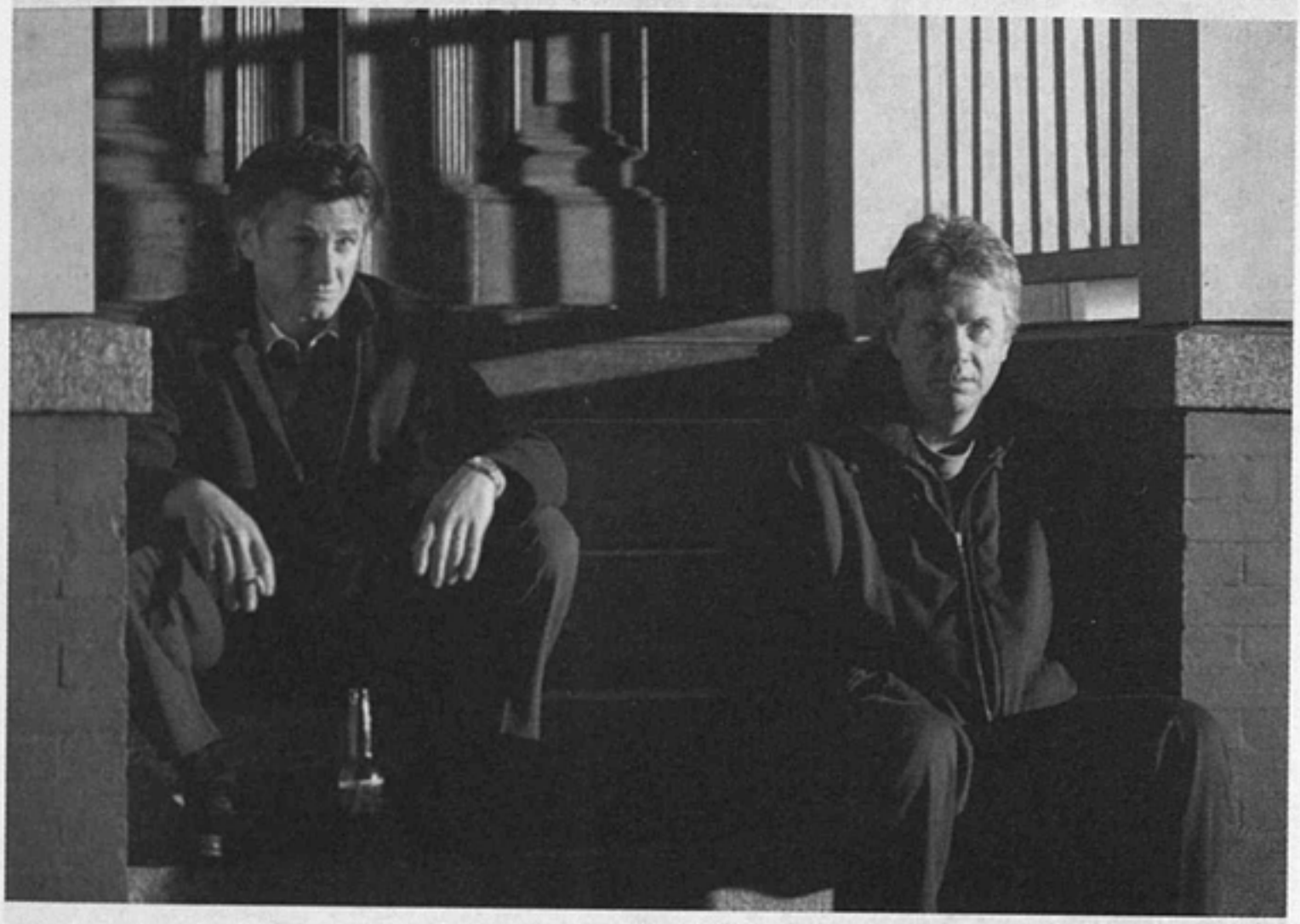
«Флаги наших отцов», режиссер Клинт Иствуд

ба одинокой женщины за справедливость, здравый смысл и истину. И вместе с тем это масштабный социальный портрет Лос-Анджелеса конца 1920-х, воспроизводящий облик и жизнь города во времена деспотической власти мэра Джорджа И. Крайера и начальника полиции Джеймса И. Дэвиса по прозвищу Два ствола. И, пожалуй, самое невероятное то, насколько легко и естественно Иствуд разворачивает столь сложное и напряженное повествование. По мере развития сюжета и углубления в суть конфликта картина не становится запутанной или нелогичной, напротив, с каждой минутой эта история захватывает все сильнее, впуская зрителя в восстановленную по крупицам реальность.

Картина выстроена абсолютно естественно и органично во многом потому, что Иствуд хорошо знаком с тематикой и тонко чувствует стиль и дух времени. «Подмена» снята в характерной для Иствуда манере и раскрывает глубину его режиссерского таланта, это очень личная картина. И не только из-за того, что местом ее действия становится город, знакомый Иствуду с детства, а описанные события происходили незадолго до его рождения. Важно также то, что в фильме отражены темы, волновавшие режиссера на протяжении многих лет. Уязвимость хрупкого мира детства и разрушение невинности находили отражение в таких фильмах, как «Бледный всадник» (1985), «Идеальный мир» (1993) и «Таинственная река», однако в новой картине Иствуд углубляется в проблему жестокости и насилия над детьми, воплощением которых становится психопат Гордон Норткотт (Джейсон Батлер Харнер). Его пятнадцатилетний племянник (Эдди Олдерсон), вынужденно ставший сообщником дяди, сообщает полиции об убийствах, совершенных ими в пустыне. Это признание звучит как жестокая издевка, она разом рушит жалкое подобие цивилизованного мира, которым являлся коррумпированный Лос-

Анджелес в 1920-е. Преступления Норткотта — кошмарное, искаженное отражение пугающей реальности, в которой полиция использует в своих целях ребенка, выдавая его за Уолтера Коллинза, а медики помещают в психиатрическую клинику и лечат электрошоком женщину, создающую слишком много проблем. Возможно, мы не так уж и далеко ушли от заповеди Старого Запада, гласившей: «Убей или будешь убит».

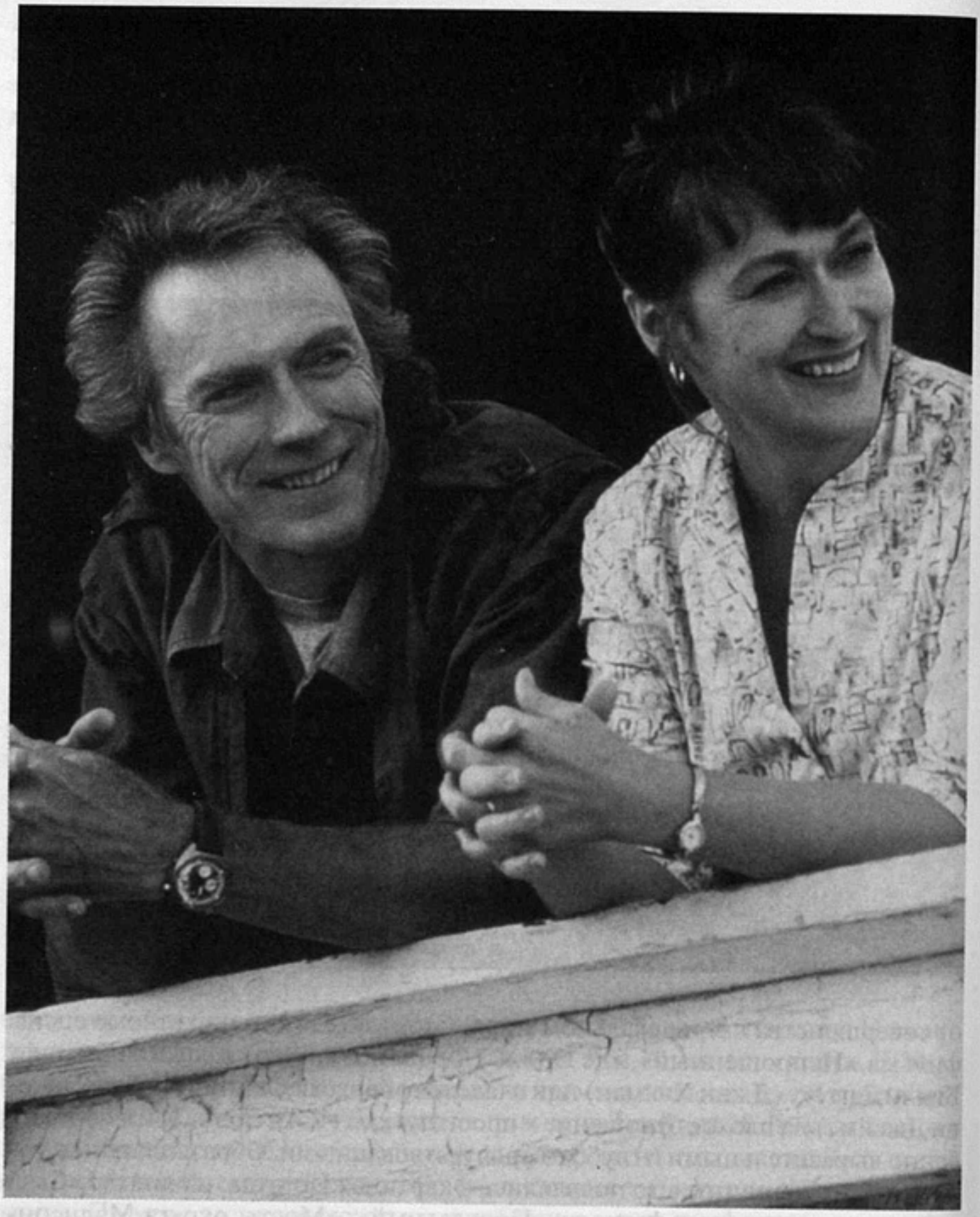
Уже не впервые Клинт Иствуд, которого считают мастером «мужских» жанров в кино, выказывает сочувствие несчастной женщине, живущей в далеком



«Таинственная река», режиссер Клинт Иствуд

от совершенства патриархальном мире. Стоит вспомнить некоторые сцены фильма «Непрощенный», где Эллис (Фрэнсис Фишер) жалуется шерифу Биллу Даггету (Джин Хэкман) или владельцу борделя Скинни Дюбуа (Энтони Джеймс) на плохое отношение к проституткам — эти сцены выглядят особенно выразительными и глубоко прочувствованными. Образы сильных, решительных женщин часто появлялись в картинах Иствуда, начиная с «Сыграй мне туманно», а в фильмах «Прохладный», «Мосты округа Мэдисон» и «Малышка на миллион» они стали ключевыми. Поэтому неудивительно, что Кристин Коллинз обладает смелостью, умом и достоинством. Иствуд доказывает, что эти качества присущи не только мужчинам. Но нельзя сказать, что в новом фильме проблема неравноправия мужчин и женщин проступает ярче, чем в других его работах. Прежде всего Коллинз представлена как личность; ей тяжело не только потому, что она женщина, но и потому, что ее материальное положение сделало ее уязвимой и заставило подчиняться законам общества, основанного на мужской силе и мужской власти.

Вопиющая несправедливость, своекорыстие и постоянное злоупотребление властью, не встречающие никакого сопротивления («оппозицию» сформировали лишь Кристин Коллинз и священник Бриглеб), отражают не только историю Лос-Анджелеса (здесь можно провести параллели с картинами «Китайский квартал» (1974) и «Секреты Лос-Анджелеса» (1997), но и личное недоверие Иствуда к представителям власти. Возможно, обеспокоенность этой темой режиссер перенял от Сигела. Но нельзя не отметить, что в работах Иствуда, начиная с фильма «Бродяга высокогорных равнин» (1973), постоянно встречаются образы продажных, бесчестных и жестоких политиков, дельцов, военных и блюстителей закона. В последних работах режиссера, затрагивающих эту проблематику, прослеживалась взаимосвязь с реальными



«Мосты округа Мэдисон», режиссер Клинт Иствуд

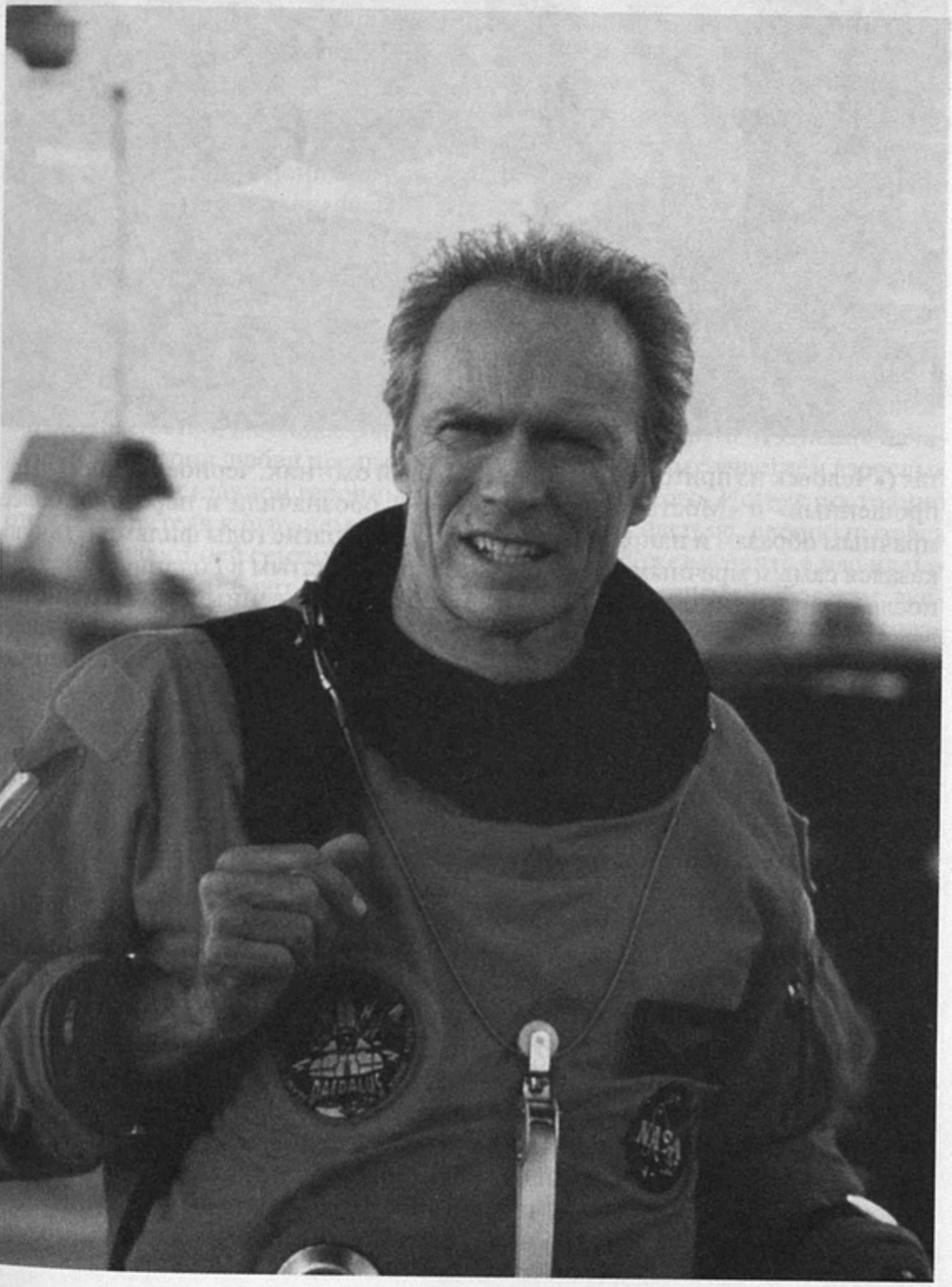
событиями в мире. Порой отголоски реальности в его фильмах не столь очевидны и несколько надуманны (например, в фильме «Абсолютная власть», который был выпущен за год до процедуры импичмента Билла Клинтона), однако в других картинах взаимосвязь эта очень сильна. В картине «Флаги наших отцов» показано, как политики изобретают выгодную им правду, чтобы продолжить войну, а «Письма с Иводзимы» — своевременное напоминание о том, что война приносит боль и страдание обеим сторонам.

В «Подмене» показаны не только распространенные сегодня случаи сговора политиков, ученых, медэкспертов, полиции и представителей СМИ, но и намеренное лишение человека прав путем незаконного заключения его в больницу или тюрьму. Несмотря на то что описанные в фильме события произошли в конце 20-х, его проблематика сегодня невероятно актуальна, особенно в связи с тем, как изменился мир после 11 сентября 2001 года. (Отмечу, что один из биографов Иствуда считает «Подмену» первым фильмом в поддержку курса Барака Обамы. Я воздержусь от таких громких заявлений, однако впечатление, что фильм явно направлен против Буша и политики неоконсерваторов, возникает неизбежно.)

Клинт Иствуд, подобно Джону Форду, часто проявлял интерес к истории Америки — вспомнить хотя бы фильмы «Джоси Уэйлс — человек вне закона»

и «Человек из притона». Однако в последнее время он все чаще предпочитает не рассказывать, не создавать (или воссоздавать) легенды о героях, а выяснять, откуда берутся эти легенды, почему они рождаются и как соотносятся со сложными элементами реальности, которую они призваны скрыть. Ему уже недостаточно просто играть с мифами, создавая милые и местами комичные сюжеты наподобие «Бронко Билли». Герой этой картины Билли, бывший торговец обувью, превратившийся в настоящего шоумена Дикого Запада, нуждался в наивной, почти детской вере в американскую мечту, которая поддерживала в нем силы и питала чувство собственного достоинства. В отличие от него, Кристин Коллинз, как и трое друзей в «Таинственной реке», Мэгги в «Малышке на миллион» и солдаты в фильмах об Иводзиме должны дойти до самой сути, чтобы обрести силы, смириться с быстротечностью счастья, противостоять несправедливости, хрупкости жизни и жестокой неотвратимости смерти.

Обращение к тревожным темам и несколько пессимистичный настрой, предпосылки к которому в разной степени присутствовали во многих рабо-



«Космические ковбои», режиссер Клинт Иствуд

«Подмена», режиссер Клинт Иствуд

тах («Человек из притона», «Птичка», «Белый охотник, черное сердце», «Непрощенный» и «Мосты округа Мэдисон»), обозначили и переход к более мрачным образам и напряженной атмосфере. Долгие годы фильм «Птичка» казался самым мрачным фильмом, когда-либо снятым в Голливуде, однако после «Таинственной реки» темные краски и таинственные, скрытые мотивы стали неотъемлемым элементом творчества Иствуда. Тем не менее мрачность сюжетных композиций никак не влияет на выразительность и мощную силу картин; напротив, она органично дополняет их общую стилистическую сдержанность. Уже в 1960-е несколько отстраненная, холодная манера игры Иствуда принесла ему известность, хотя зачастую и вызывала насмешки. Но даже критики его творчества не могут не признать, что подобный стиль исполнения выглядит современнее, ярче и убедительнее, чем тот смехотворно неестественный и глуповатый стиль «супергероя», что вошел в моду несколько лет спустя. Иствуд перенес принципы своей актерской игры в режиссуру, и с годами они определили и сформировали его неповторимый авторский стиль. Съемки сверху и нехарактерное для картин Иствуда слишком навязчивое музыкальное сопровождение в «Таинственной реке» можно оправдать стремлением некоторых актеров к высокопарным жестам. Как правило, режиссер неизменно приглушает слишком яркие оттенки, выкристаллизовывая суть; плавный монтаж практически незаметен, как и необыкновенно естественное движение камеры. Обычно Иствуд сам пишет музыку для своих картин, подбирая минималистские, простые и эффектные темы, звучащие негромко и лишь в некоторых эпизодах. В его фильмах нет нарочито затянутых эпизодов и экранных «красивостей», а насыщенные драматические сцены никогда не переходят в сентиментальные благодаря

уместному юмору или внезапному переходу к другой, контрастной, менее напряженной сцене.

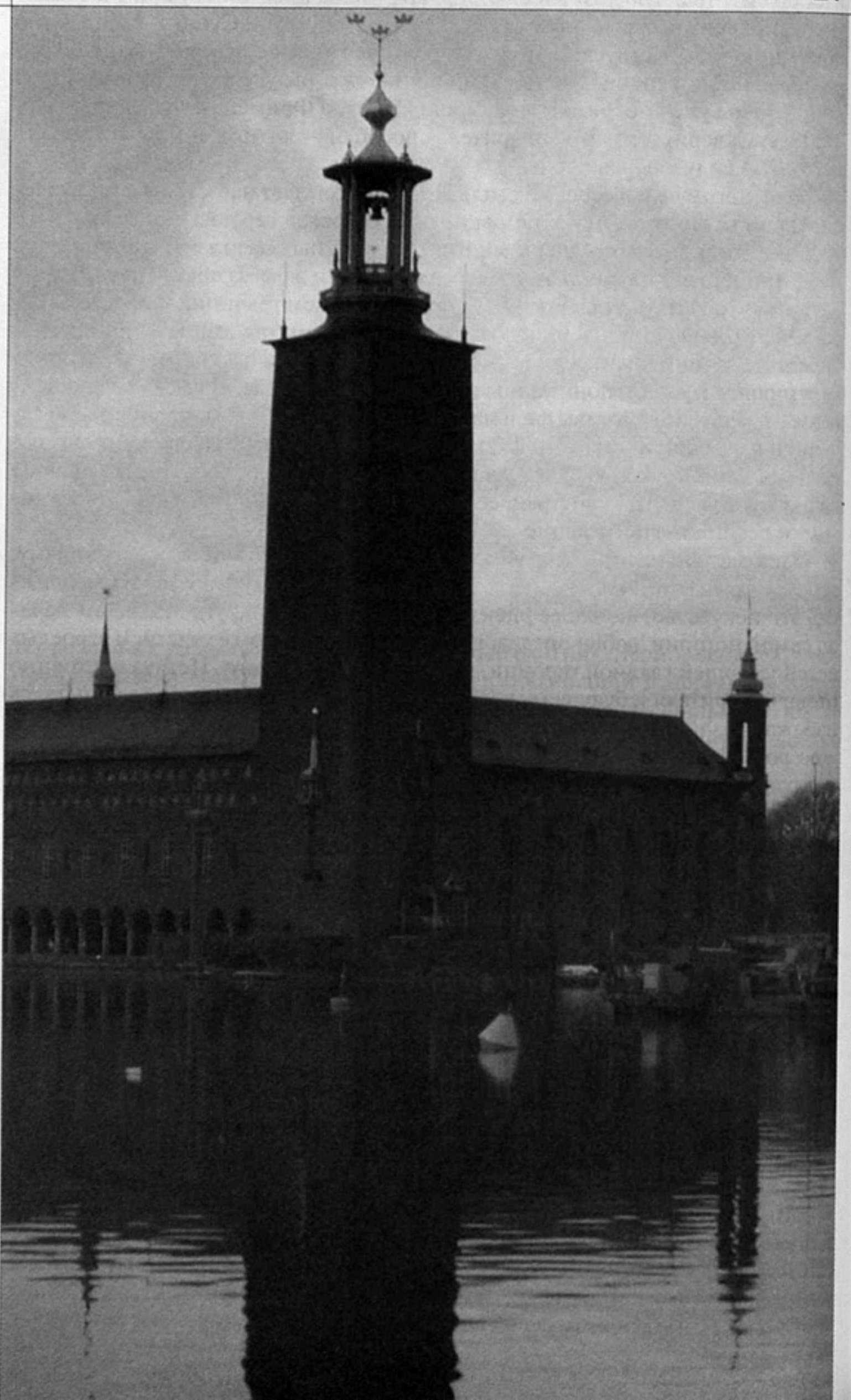
Вспомнить хотя бы сцену из фильма «Малышка на миллион», где Фрэнк убивает Мэгги, чтобы прекратить ее страдания. Он не спеша входит в слабо освещенную больничную палату, сообщает Мэгги, как он намерен избавить ее от боли, раскрывает секрет гаэльской надписи на ее боксерском халате («Моя дорогая, моя кровь»), нежно и сдержанно целует ее на прощание, а затем отключает источник кислорода и с непоколебимым спокойствием вкалывает ей смертельную дозу адреналина. Под тихое и мягкое звучание буквально нескольких нот мы видим слезинку в глазах Хилари Суонк и еле заметно дрожащие губы Иствуда; и это единственное видимое проявление сильных, разрывающих сердце чувств. Мгновение — и он удаляется по коридору в ночь, а мы уже смотрим в глаза герою Моргана Фримена в следующей сцене. Иствуд верит в то, что его зритель способен — и готов — прочувствовать глубину и силу ключевой сцены.

Во многом режиссерский стиль Иствуда отсылает нас к традициям классической голливудской постановки, которой режиссер восхищался в юности. Этот стиль далек от манеры многих современных «серьезных» режиссеров Америки, ставящих во главу угла зрелищность и эффектность сцен. Рискну заявить, что Иствуд стал истинным продолжателем традиций Форда и Хоукса. Он готов расширить или стереть строгие границы жанра или сместить сюжет на задний план, если он мешает целостному и адекватному восприятию героя, ситуации, пониманию проблемы или смысла. И как в «Непрощенном» улавливаются мотивы фильма «Искатели» (1956) Форда, так и финал «Малышки на миллион» смотрится как усиленная в несколько раз знаменитая сцена из фильма Хоукса «Только у ангелов есть крылья» (1939). Определяющие качества этой сцены — внутреннее равновесие, осторожность и лишенное сентиментальности сострадание.

Искусство Иствуда можно отнести к своеобразному киноклассицизму, и, несмотря на это, в нем всегда есть место эксперименту, оно гибко и подвижно, это искусство, любящее риск. В фильме «Мосты округа Мэдисон» начало самой истории любви предваряется долгим прологом с участием взрослых детей умершей главной героини, Франчески. Более того, Иствуд постоянно отсылает зрителя к будущему в ключевые моменты фильма, словно пытаясь избежать излишней сентиментальности, которая может вселить в нас иллюзию возможности благополучного будущего влюбленных. Любование эксцентрическим обществом Саванны в картине «Полночь в саду добра и зла» (1997) практически не содержит элементов реального повествования, подобно фильму «Хатари!» (1961) Хоукса, поскольку Иствуд больше заинтересован не в построении сюжета, а в развитии дружеских отношений (практически нереальных, по меркам Голливуда) между героем Джона Кьюсака и кокетливого трансвестита Леди Шабли. «Малышка на миллион» на полпути неожиданно меняет жанр. А повествовательная структура фильма «Флаги наших отцов» настолько сложна, запутанна и многогранна, что многим было по-настоящему сложно понять его. Но все это не так уж важно. Иствуд редко недооценивал свою аудиторию и никогда не останавливался на достигнутом. И он, судя по его последним работам и планам на будущее, готов и дальше разрушать все клише и превосходить все зрительские ожидания.

Sight & Sound, 2008, September, volume 18, issue 9

Перевод с английского Елены Паисовой



Стокгольм

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Фестиваль без фестивальности

СТОКГОЛЬМ-2008

Современность — как она проявляется, можно ли назвать ее стремительно меняющейся, как подмечал социолог Зигмунд Бауман, или все же в ней есть и работают некие устойчивые структуры, которые, как бастионы ценностей, пытаются удержать человека от отчаяния и безумия? Примерно так можно определить круг тем конкурсной программы 19-го Стокгольмского кинофестиваля, который стремится быть фестивалем вне фестивализма, а это значит, что он отказывается становиться ярмаркой тщеславия с ее непременной звездностью и акцентом на статусность события. Фестивализм — термин, пришедший из контекста современного искусства. Его ввел в обиход автор журнала New Yorker Питер Челдал, характеризуя ту особую установку, которая предполагает, что художник не столько должен революционизировать язык искусства, сколько быть включенным в бесконечную череду фестивалей, аукционов и выставок. Фестиваль в Стокгольме — это по традиции смотр режиссуры, ищущей неординарный язык выражения. В конкурсе в основном первый и второй фильмы; характерно, что именно дебют получил приз за лучший фильм. Стокгольм одержим новизной и стремится открывать имена, а не спекулировать на них.

Первый же фильм, открывший конкурс, — дебют. «Загрузка Нэнси» шведского клипмейкера Йохана Ренка снята на американские деньги по реальным событиям. После пятнадцатилетнего брака с бизнесменом-импотентом домохозяйка Нэнси (Мария Белло) приходит к решению расстаться с жизнью. За годы замужества в этой женщине накопилось столько сексуальной и эмоциональной неудовлетворенности, что она уже перестала чувствовать боль. Она режет себя бритвой в туалете, оставляя шрамы на руках и ногах, похожие на отметки многих лет отчаяния и одиночества, и настойчиво ищет в Интернете человека, способного удовлетворить ее последнее желание, то есть убить.

Характерное совпадение: Стокгольмский фестиваль вручил Приз за достижения всей жизни Шарлотте Рэмплинг, звезде «Ночного портье», фильма, в котором впервые было заявлено, что садомазохистский секс — та проблемная категория, которая способна соединить двух людей мощнее романтической любви. Интернет сводит Нэнси с непримечательным парнем из Балтимора, непримечательным на первый взгляд в сравнении с деятельным мужем, сумевшим стать преуспевающим бизнесменом. Несколько дней практики боли и утоления желания — и партнеры приходят к неожиданной

нежности первого поцелуя, который задается как аттракцион, своего рода show-stopper, останавливающий жестокое действо. Камера Кристофера Дойла долго кружит вокруг целующихся героев, как будто бы речь идет о радостной эйфории первого свидания. Символично, что этот долгожданный первый поцелуй происходит в зоомагазине на фоне аквариума с золотыми рыбками, намекая приученному Голливудом зрителю на традиционную романтическую любовь. Этот эпизод пронизан тонкой иронией над современностью и состоянием искусства в ней. В современности, как писал Борис Гройс, художник целиком отдан на милость публики: если произведение искусства ей не нравится, оно не имеет цены. Гройс видит в этом главный изъян современного искусства — зависимость от суждения и вкуса зрителя лишает его собственной внутренней ценности. Со времен Хичкока пришло осознание того, что зритель должен быть участником общей игры. Йохан Ренк помнит о публике. Он недаром снимал клипы для Мадонны, Кайли Миноуг, Шаде, Робби Уильямса; как хороший клипмейкер он способен создать короткое визуальное соло для главной звезды. Он помнит о том, что излишняя сложность или нарочитая провокация не должны разрушить зрительские ожидания. Если на экране женщина встречает мужчину, значит, должна возникнуть конвенция мелодрамы.

Мария Белло явно выбрана на роль Нэнси благодаря опыту «Оправданной жестокости» Дэвида Кроненберга. Ренк вслед за канадским режиссером понимает, что эксперименты человека с собственным телом — это возможность найти свой способ жить, дать отпор безумию повседневности, с которым не в состоянии справиться ни институт брака, ни психоанализ. Фильм имеет довольно сложную структуру повествовательных флэшбэков, реверсов и перебросов действия, через которые не без доли сочувствия показано, как тщетно Нэнси пытается найти объяснение своим желаниям и проблемам в кабинете врача.

Домохозяйка Нэнси, чья бездетная жизнь измеряется бытом и заботами о муже, лишена надежды на продуктивную социализацию, которая могла бы обогатить ее бытие. Она не умеет вести себя на людях — в магазине или в ресторане набрасывается на посетителей, с недоумением встречающих эти проявления «безумия», а на вечеринке в честь мужа-бизнесмена не в силах вообще ни с кем завести общение. Нэнси смотрит на мир сквозь экран Интернета, мастурбирует перед ним, словно бы давая понять, что желание ведет ее за границы отведенной реальности, и планомерно готовится к смерти, четко формулируя свою единственную жизненную цель в своем предсмертном письме.

Существенно, что в фильме ни разу не показан традиционный половой акт. Отношения с мужем заменены мастурбацией мужчины над женщиной, отношения с новым знакомым представляют собой череду доставляющих наслаждение истязаний. Подлинное соединение двух людей заменяет романтический поцелуй, а также финальное убийство как исполненная наконец-то мечта. Однако, изображая извращенные отношения, режиссер видит в них надежду на обретение любви и восстановление общественных связей.

Работа желания как возможность осуществления человеческих отношений стала центральной темой другого конкурсного фильма — «Сельский учитель», снятого чешским режиссером Богданом Сламой. Этот фильм, принесший призы Зузане Бидзовской за лучшую женскую роль и Дивису Мареку за лучшую операторскую работу, тоже размышление о человеческих связях, о том, как примирить гомосексуальную идентичность с патриархальным воспитанием, о границах желания.

Разойдясь со своей девушкой, главный герой фильма (Павел Лиска) бежит из Праги в чешскую глухомань, где находит работу преподавателя природоведения в школе. Однако, как выясняется дальше, он не столько переживает из-за разрыва с любимой, сколько не в силах «отпустить» собственную природу, которая заставляет его испытывать влечение не к женщинам, а к муж-

чинам. Одинокий ботаник практически разбивает сердце стареющей деревенской вдове Марии (Зузана Бидзовская), к тому же откровенно пытается соблазнить ее сына-подростка, в свою очередь безнадежно и страстно влюбленного в городскую старшеклассницу. Но зрителю дают понять, что стыд и страх, которые терзают учителя, исцелимы именно тут, в лоне благоухающей природы, где его желание выглядит более чем естественным человеческим проявлением.

В дебютной франко-шведской картине Анны Новион «Взросление» желание первой любви становится своего рода сопротивлением власти от-

«Лучшие вещи», режиссер Дуэйн Холкинс

ца и патриархальности. Героиня фильма — семнадцатилетняя Жанна — путешествует по Европе вместе с отцом-библиотекарем, который вырастил дочь один и боится дать ей должную свободу. С любопытством и завистью взирает Жанна на своих целующихся сверстников. Ее мир — это мир отца, охваченного полубезумной идеей о сокровищах викингов, а также тех зрелых женщин, с которыми он заводит знакомства в ходе путешествия. Все свое время девочка проводит в компании взрослых, и этот недетский мир с его усталостью от многолетних переживаний и попытками создать прочные отношения Жанне кажется куда более ясным, чем мир сверстников, где нет еще сложившихся связей, где естественно несколько раз поменять подругу на одной вечеринке. Но девушка не в силах сопротивляться желанию, диктуемому молодостью. Оно гонит ее на свидание с ветреным сверстником, бросившим ее при первом же случае, и толкает в объятия к другому парню, также не особенно в ней нуждающемуся. Испытав первое в жизни предательство, это милое дитя, мечтающее повзрослеть, начинает лучше понимать ценность «прочного» мира, созданного стараниями отца. Понимание этого окончательно обретается, когда отец едва не погибает на одном из островков Балтийского моря, куда отправляется искать сокровища викингов. Конфликт фильма исчерпывается, бунт приносит жизненный опыт, однако теперь уже и отец, познавший дыхание смерти, обретает жажду жизни и готов сам посягнуть на законы того уклада, который он создавал годами.

«Взросление» подкупает своей старомодностью, о которой Славой Жижек некогда сказал, что она является радикальным жестом, когда напоминает о модернистском «думании» в искусстве. В современном западном обществе социально и рыночно интегрированное искусство настроено на осу-

ществление псевдопровокаций. Впрочем, иногда они бывают удачными, особенно когда заявляют критическую позицию автора. В этом плане заметным событием фестиваля стал норвежский дебют Эвы Сёрэуг «Холодный ланч», представляющий собой мультинарративную драму о пяти героях в стиле «Срезок» («Короткий монтаж») и «Магнолии», где в кульминационный момент осуществляется провокация в духе хичкоковских «Птиц». Стоит отметить, что мультинарративная форма довольно популярна в фестивальном кино. В программе было несколько подобных фильмов, включая «Лучшие вещи» Дуэйна Хопкинса, визуально мощно рассказывающий о взаимосвязи любви и наркотической зависимости и получивший приз ФИПРЕССИ. Мультинарратив способствует универсализации, открывает возможность не только для описания индивидуального человеческого опыта, но для создания картины мира и обзора разных социальных контекстов. «Холодный ланч» умело пользуется возможностями мультинарративной формы и цепляет зрителя мрачной иронией уже в прологе: возвращающаяся с веселья пара сбивает человека прямо посреди пустынной улицы. Водитель с места происшествия не скрывается, однако находит более изощренный способ избежать наказания — меняется местами с подругой, когда та отправляется посмотреть, как чувствует себя пострадавший. Прежде чем пойти на этот подлый шаг, герой без стеснения намекает подруге, что в ее возрасте уже терять особенно нечего и вполне можно помочь мужчине помоложе, у которого все еще впереди.

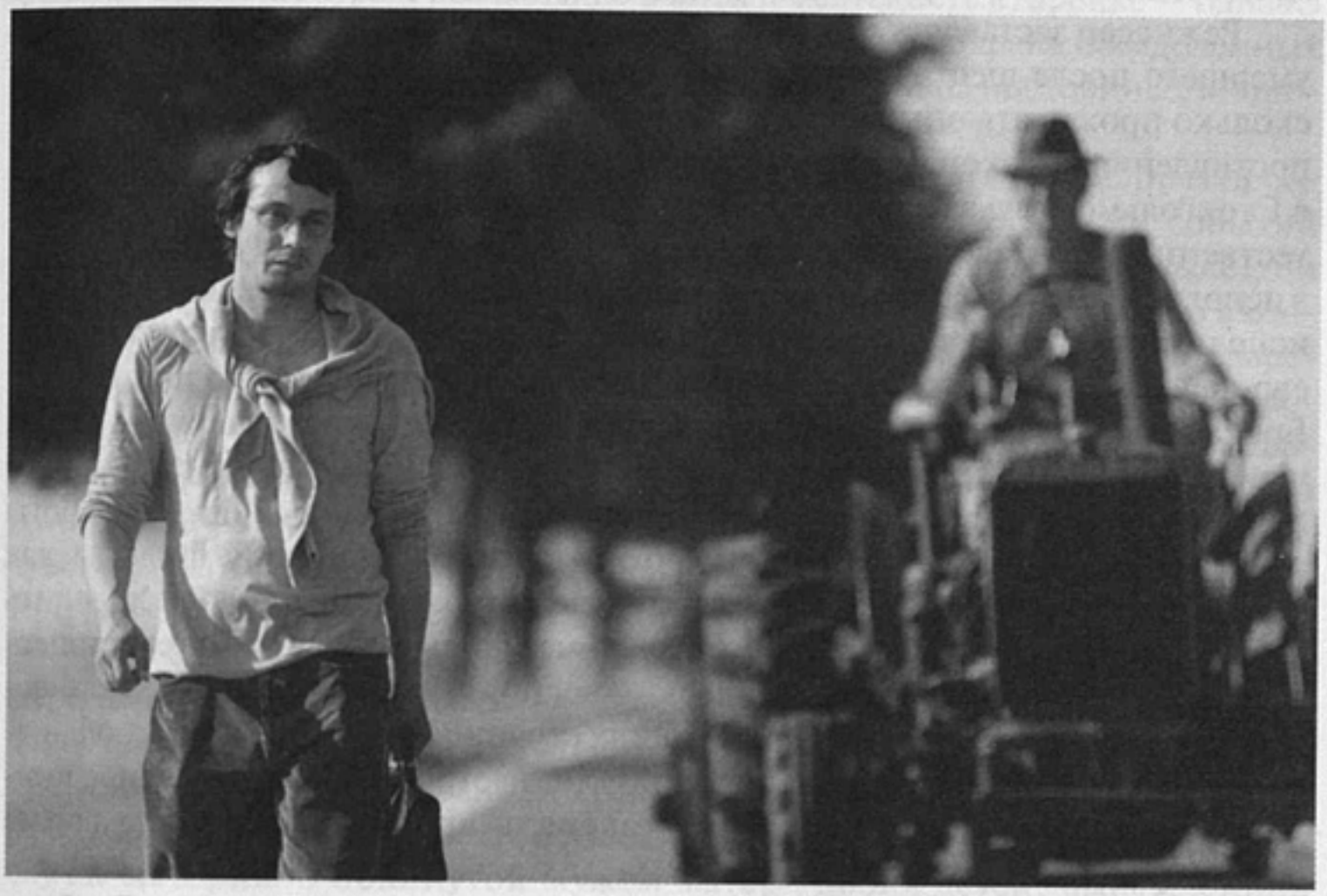
«Холодный ланч» попеременно концентрирует внимание на пяти героях, живущих в одном городе, среди которых есть и стареющая женщина из пролога, старающаяся не замечать, что каждый ее новый бойфренд моложе предыдущего. Среди героев также присутствуют: студент, задолжавший арендную плату и с трудом удерживающийся от воровства, больная одинокая старая дева, после смерти отца оставшаяся на улице и нашедшая себя в создании сэндвичей как произведений искусства, молодая семейная пара, обзаведшаяся незапланированным ребенком и моментально заработавшая ненависть друг к другу, мужчина, ухаживающий за парализованной женой и настойчиво играющий жизнерадостность, когда она в очередной раз писается за ужином. Здесь все улыбаются и милы друг к другу до тех пор, пока не настанет время платить. Необходимость платить по счетам — сакральна, словно часть большой религии, в которой деньги абсолютизируются как внутренняя скрепа мира.

Обращение к хичкоковским птицам как образу внезапной природной катастрофы, способной внести хаос в мир героев «Холодного ланча» — а он сродни миру, описанному Гройсом в работе «Язык денег», где человек уподобляется деньгам и где зияет отсутствие каких-то других объединяющих традиций и общезначимых идей, — заставляет вспомнить точное замечание Фредрика Джеймисона относительно современности. Американский философ писал, что еще тридцать-сорок лет назад было реально фантазировать об ином общественном устройстве, сравнивать возможные общественные модели, раздумывать о том, что победит — капитализм или коммунизм, мечтать об уничтожении государства. В современности же можно легче себе представить конец жизни на Земле в результате глобальной катастрофы, чем осуществить хотя бы небольшое изменение в рамках глобального капитализма. Собирая над городом стаи птиц (напоминающих, кстати, не только о Хичкоке, но и о Поле Томасе Андерсоне, засыпавшем город небесными лягушками в «Магнолии»), Эва Сёрэуг как будто бы напоминает нам, что это едва ли не единственный шанс внести изменение в установленный порядок вещей. Птицы неожиданно прилетают и так же таинственно улетают, глобально ничего не изменив, однако их появление становится многозначительной тенью угрозы.

Если фильмы, подобные «Холодному ланчу», складывают средний уровень фестивального мейнстрима, то такая картина, как «Голод» Стива

Маккуина, получившая в Канне «Золотую камеру» и награжденная в Стокгольме призом за лучший режиссерский дебют, порождает уникальный опыт зрительского сопереживания. Не потому ли, что подобное кино показывает возможность индивидуального и коллективного опыта сопротивления тотальной системе и ее неизменности? Капитал тотален, система сурова, но человеку остается борьба, и он вправе выбрать, отказаться ли от нее.

«Голод» Маккуина, являющегося одним из ярчайших британских видеохудожников и фотографов, воссоздает голодовку ирландских осужденных



«Сельский учитель», режиссер Богдан Слама

в белфастской тюрьме «Мэйз» в 1981 году. Маккуину важна не столько точность реконструкции события, хотя некоторые детали, документирующие время, здесь работают (например, закадровое включение комментариев Маргарет Тэтчер, в том числе о том, что «нет политического насилия, есть только криминальное насилие»), сколько эстетика насилия и взгляд на тело как на практику политической борьбы. В своем творческом высказывании на тему британско-ирландского конфликта Маккуин ведет себя как художник. Это проявляется в том, как он показывает каждый момент фильма: от изображения стен камеры, измазанных фекалиями так, как будто речь идет о живописном полотне, до убийства надзирателя из «Мэйз» Реймонда Лохана членом ИРА, когда брызги крови и мозга оставляют экспрессивные следы на одежде и лице его парализованной матери. Однако речь идет не о красоте насилия и тем более не о наслаждении от насилия, а о его силе, экспрессии и тотальности. Насилие здесь составляет основу бытия, и тем лицемернее звучат слова Тэтчер, пытающейся переложить ответственность за насилие на ирландскую сторону. Маккуин как радикальный художник показывает, что зверства, чинимые надзирателями в тюрьме, являются не менее радикальными и экстремистскими, чем действия католических фанатиков из ИРА. Словом, за насилие отвечают обе стороны. Язык насилия — единственно существующая форма диалога между двумя противоборствующими сторонами. Другой диалог, человеческий, происходит только между «своими»: между Бобби Сэндзом и католическим священником, пытающимся отговорить заключенных от голодного протеста. Но такие, как Бобби Сэндз, уже сделали свой выбор, и им остается только искать новую форму борьбы. И голод как борьба автоматически решает вопрос о векторе зрительской симпатии: Маккуин героизирует Бобби Сэндза — то есть того, кто осущест-

вляет насилие над собой, становясь мучеником, а не тех, кто издевается над другими.

«Голод» поднимает проблему героя в современном кино. Кто сегодня может быть героем? Кто может вызывать восхищение способностью преодолеть себя ради высших целей, превозмочь боль, страх, инерцию быта? Своего героя нет в современном российском кинематографе, однако и в западном кино эта проблема не так просто решается. Маккуин возвращает кинематографу его мифотворческую функцию и работает в русле новой героизации. Не случайно героя его фильма часто сравнивают с Иисусом Христом.

Режиссер заставляет актера Майкла Фассбендера в роли Бобби Сэндза, умершего после шестидесятишестидневной голодовки, не столько играть, сколько проживать опыт физического истощения как индивидуального сопротивления по законам сродни театру жестокости. Фассбендер, получивший в Стокгольме приз за лучшую мужскую роль, теряет жизнь на глазах так естественно, что невольно порождает мысль о том, что следующим шагом в исполнении художественного замысла может стать только подлинная смерть исполнителя перед камерой. Еще несколько лет назад наиболее радикальные европейские режиссеры — вроде Леоса Каракса, Патриса Шеро или Катрин Брейа — искали возможность прорыва к реальности человеческого опыта через включение в кинематографический фикшн порнографических эпизодов. Сегодня это устремление к аутентичности нашел новый вектор работы с телесным — достаточно вспомнить, что до «Голода» были такие фильмы, как «Машинист» или «Страсти Христовы», где актерам приходилось доводить себя до почти полного истощения. Подобные фильмы говорят о тех процессах, которые происходят со зрительским восприятием: воспитанные на жестокой зрелищности СМИ, поставляющих страшные картины катастроф, насилия и катаклизмов, современные зрители, настроенные на серьезное высказывание, уже не в состоянии доверять архаичному языку грима и спецэффектной условности.

Стремлением к предельной реалистичности, которая могла бы быть сравнимой с новостными телерепортажами, отличается и дебютный фильм «Бешеный пес Джонни»[1] французского режиссера Жан-Стефана Совера, некогда работавшего ассистентом у Гаспара Ноэ и Сирила Коллара и отмеченного в Стокгольме специальным упоминанием жюри. Действие фильма происходит в охваченной гражданской войной безымянной африканской стране, где выросло поколение, не знавшее мира. Бешеный пес — это прозвище лидера детского военного отряда, сражающегося за генерала, который пытается низвергнуть президентское правительство. Джонни не больше четырнадцати, и в его отряде такие же пацаны, как он сам. Единственное, на что они способны, — держать оружие, стрелять на поражение и приносить присягу генералу. Для них война — это большая детская игра, высокую цену которой они еще не в состоянии осознать и осмыслить в силу возрастной и духовной незрелости. Здесь работает радикализм иного рода: не программно политический и религиозный, своей жертвенностью порождающий сторонников, а радикализм работы с клише зрительского восприятия. Это в «традиционном» кино дети вызывают симпатию уже своим детством, а здесь работают другие законы, заставляющие зрителя устыдиться собственной сентиментальности. Детская жестокость в фильме не знает предела. Дети убивают взрослых, стариков и сверстников с восторгом. Правда, ближе к финалу Совер отчетливо вводит идею о том, что Джонни с его отрядом — лишь игрушка в руках у взрослого генерала, использующего страсть мальчишек к войне в целях осуществления собственных власт-

[1] Фильм был также награжден главным призом Московского фестиваля «Завтра», обозначившего себя как фестиваль современного кино и держащего курс на поиск авторской режиссуры.

ных амбиций. Однако эта идея проходит по обочине фильма. Совер рисует безальтернативный мир, в котором детство и война оказываются понятиями одного порядка. Генералы могут меняться, но дети все равно знают только кровь и насилие.

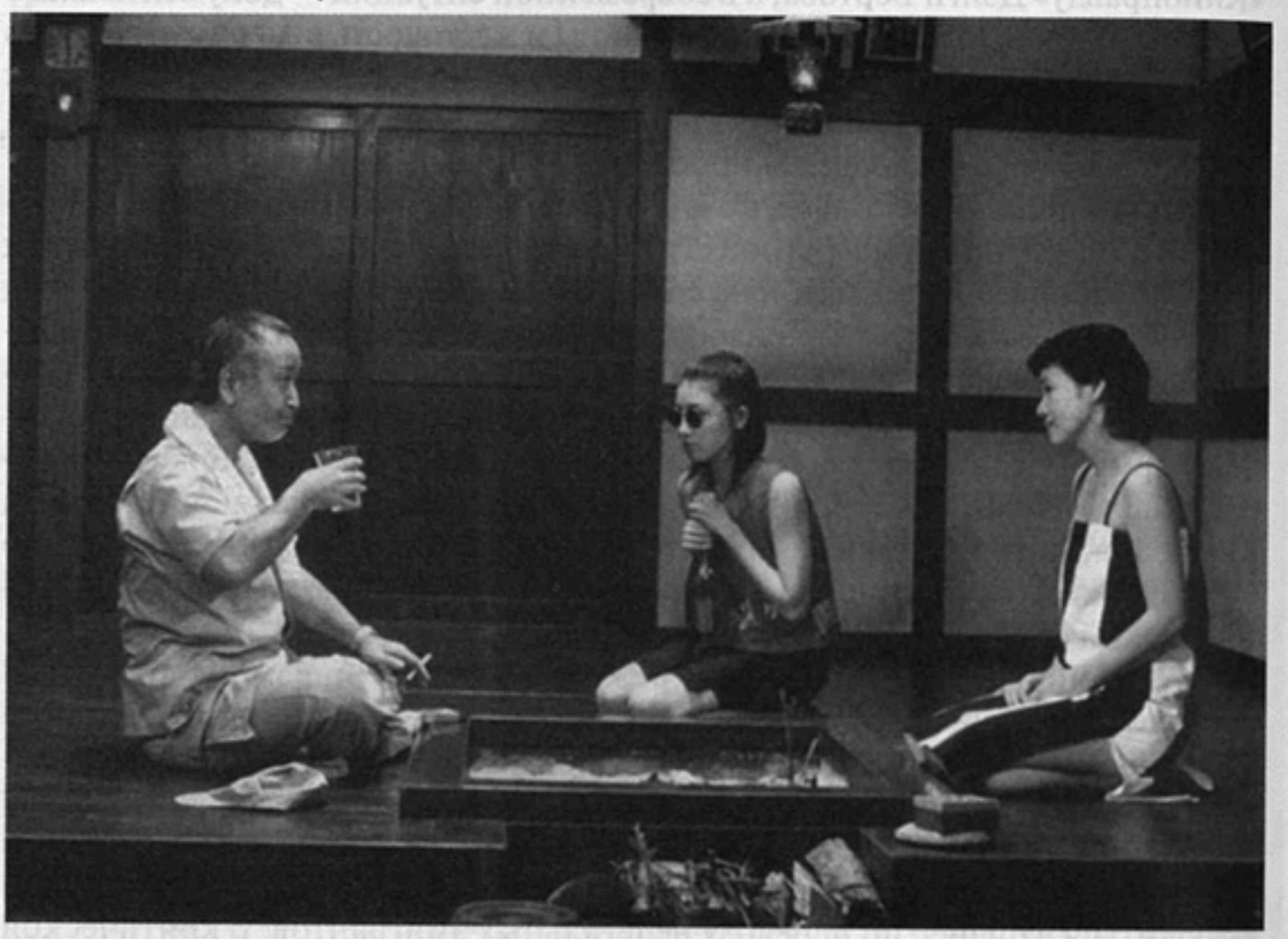
Фильм «Бешеный пес Джонни» можно определить как кино прямого действия — по аналогии с поэзией прямого действия, предполагающей незамедлительный отзыв поэтов на политическую и социальную жизнь в виде этаких радикальных репортажей в стихах. В истории кино можно вспомнить «Киноправду» Дзиги Вертова, а в современной ситуации — документальные фильмы Майкла Мура. Гражданские войны и жестокость в Африке — одна из самых горячих тем западных новостей. Мелькание на экране обездоленных и лишенных детства африканских подростков — один из постоянных иконографических образов современности.

Стокгольмский фестиваль можно назвать панорамой современных проблем. Ни одного фильма-ретро (если не считать реконструкции событий в белфастской тюрьме, снятой на сверхсовременном визуальном языке), ни одной исторической драмы — сплошная современность. Кстати, Россию в конкурсе представляла «Русалка» Анны Меликян, живописующая жизнь современной Москвы. Исключением являются лишь два образца освоения жанровых формул — гангстерская брутальная драма «Залечь на дно в Брюгге» Мартина Макдонаха и авантюрно-приключенческий фильм «Братья Блум» Райана Джонсона, которые также смотрятся далекими от стандарта. В них тоже чувствуется особая активность к переизобретению жанра, то есть этакий эстетический активизм.

Проявившийся в Стокгольме режиссерский активизм дублировался активностью героев их фильмов. Здесь лидирующее место заняла героиня фильма «Замерзшая река» дебютантки Кортни Хант. Эта картина — образчик проблемного социального кино, не претендующего на достижения в области киноязыка, но честно рассказывающего свою историю, в данном случае историю о покинутой мужем матери двоих детей, вынужденной включиться в бизнес по перевозу нелегальных эмигрантов. В критической ситуации эта женщина принимает на себя чужую вину, чтобы другая женщина не потеряла своего маленького ребенка. Гуманистический пафос «Замерзшей реки», по всей видимости, и обеспечил ему главный приз фестиваля.

ОЛЕГ ИВАНОВ

Сова как аутсайдер



«Сова», режиссер Канэто Синдо

В фильме Вима Вендерса «Токио-Га» есть безмолвный, но достаточно красноречивый визуальный монолог о танцующих рок-н-ролл японцах. В этих документальных кадрах, где молодые люди с зачесанными под Элвиса Пресли волосами, одетые в кожаные куртки с аляповатыми надписями «Мэрилин Монро» или «Джеймс Дин», совершают смешные танцдвижения, более всего проступает «чреватость сластолюбия» к американской культуре, чуждой по духу, но близкой японской нации по историческим обстоятельствам.

«Токио-Га» — картина об «утраченном духе», как в кривом зеркале отражающая лица японские, а действия «кривозападные» и показывающая пустоту пестроты, которая проникает в традиционное строго упорядоченное японское пространство.

В 1985 году Вендерс с сожалением попытался визуализировать культурное угасание Японии, происходящее в силу давления определенных исторических причин (например, упор на интенсивное развитие технологий и экономики как смиренный ответ на поражение в войне), что постепенно встраивало в повседневную жизнь японцев необратимо меняющиеся психологические паззлы культурного фона, сформированного, как в принципе и в России, тем же «голливудским Вавилоном». Гораздо ранее об этом начавшемся угасании говорили японские мастера — писатели Дзюнъитиро Танидзаки, Ясунари Кавабата, режиссеры Ясудзиро Одзу, Сёхэй Имамура, Нагиса Осима.

На 42-м Фестивале японского кино, прошедшем в Москве в ноябре 2008 года, была показана картина «История Симоцума» («Девочки-камикадзе», 2004, режиссер Тэцуя Накасима), в которой этот «культурный коллапс» не сознательно, но инстинктивно запечатлен изнутри данной истории, открываю-

щей зрителю план сугубо традиционной для Японии системы клановости, в которой «обновленное поколение» предпочитает существовать в пространстве множества субкультур, разделенных между собой собственными идеалами, идейными установками и прочим. Подобная форма «взаимоотношений секторов», существующих в современной действительности во множестве индустриальных стран, отражает принцип борьбы с общим уровнем или, попросту говоря, со скукой жизни. И в этом такая страна, как Япония, в лучших своих произведениях искусства возведшая скуку в метафизический абсолют путем смещения и минимализации визуального пространства с полным отсутствием в нем философских спекуляций, обрела во многих отношениях чуждое собственной культуре поколение розовых кукол, черных готов, анимационных персонажей, общие пестрые мазки виртуальной реальности, тщетно, но упорно заполняющие сероватую равнину обязательной действительности. «История Симоцума» являет собой сугубо однородный, декоративный слепок с желто-кирпичной американской провинции с «дуриковой примесью Японии» и снята методом динамичного, визуального капустника, подыгрывающего вниманию зрителя, который инстинктивно «клюет» на любое проявление примитивной аттракционности.

Фильм — история девушки Момоко (буквально: Маленький персик), жительницы провинциального города Симоцума, обитатели которого только и занимаются тем, что покупают-продают одежду, отовариваются в «Дзюско» (местном аналоге российского «Ашана») и в принципе совсем не соответствуют эпохе рококо, о которой номинально грезит Момоко. Вторая героиня — Итиго (Клубничка) — девушка из отряда местных байкеров. Она хоть и отоваривается в «Дзюско», все же создает себе такое положение, которое, по ее мнению, позволяет ей провести грань между собой и простыми «шмоточниками», благо для этого у нее есть крутой нрав, солидный сленговый запас и дубовая голова как орудие избиения. Несмотря на кажущееся несовпадение характеров, девочки в ходе различных обстоятельств будут дружны, ибо их объединяет общее состояние отсутствия ответственности, которое они с такой радостью примерили на себя, не пожелав расстаться с затянувшимся детством. «Я ребенок», — резюмирует в последнем кадре Момоко, вышагивая по улице в кукольном платье, тем самым подчеркивая единство себя с самой собой.

Режиссерский подход к визуализации пространства здесь ожидаемо хаотичен, пространство набито гэгами и анимэ-вставками, форма приобретает тот же приторный клипово-рекламный душок, что абсолютно нивелирует интересную творческую мысль о спектрализации субкультурного пространства, низводя ее до перечня медиалубочных картинок.

«Линия руки», режиссер Дзюнскэ Киносита

При этом фильм «Сова» (2003, режиссер Канэто Синдо), как и подобает произведению мастера, напоминает о необходимой для душевного равновесия эстетической централизации мысли и глаза и позволяет зрителю на определенное мгновение войти в ритм стороннего наблюдателя неких практически однообразных событий. Перефразируя высказывание художника Хокусая о перевоплощении творца в объект творчества, можно перенести подобный принцип на зрителя, который вполне вправе отождествить себя

«Девочки-камикадзе», режиссер Тэцуя Накасима

с совой, пребывая в пространстве отсутствия вопросов и молчаливо наблюдая за происходящим.

Картина рассказывает о матери и дочери, последних из маньчжурских переселенцев, основавших небольшой горный поселок под названием «Надежда», а затем бросивших его из-за неплодородной земли. Отец семейства исчез, уехав в столицу на заработки, и матери с дочерью пришлось жить в дикой глуши, постепенно дичая самим. Спустя время в их домик наведываются рабочие — строители дамбы, женщины, сшив себе из оставшегося тряпья кое-какую сносную одежку, оказывают мужчинам «натуральные услуги», а потом обворовывают и отправляют на тот свет. Следом за рабочими появляются новые гости — электрик и водопроводчик, полицейский и представитель префектуры, с которыми происходит почти то же самое, причем каждый из тех, кто отведает смертельное угощенье — самогон, почему-то издает звуки какого-либо животного, «живущего» в нем — петуха, свиньи, мартышки, — и этот прием сообщает всему фильму тонкий фарсовый налет. Картина, снятая девяностотрехлетним на тот момент режиссером, сугубо камерна (действие, за некоторым исключением, происходит в одной-единственной комнате крестьянского дома) и напоминает пьесу, при этом она наполнена чрезвычайно живой энергией, выраженной в характерной актерской игре и символической недосказанности, которая запечатлена в образе совы, смотрящей в последнем кадре прямо на зрителя.

«Сова» — характерный для Канэто Синдо фильм о людях забытых и до определенного момента (как правило, смерти) незамечаемых, незримых. Только здесь более легко, в отличие от его предыдущих работ (хотя и с настораживающим юмором), выражена тема утилитарного использования людей друг другом. Столь ценный в его работах формообразующий ритм неспешного повествования передает терпеливому зрителю обостренное чувство ассоциативного «входа-выхода» в замкнутом пространстве своеобразного театрального помоста, на котором внезапно появляется и пропадает всякий люд. Этим персонажам, не способным на внятное высказывание, остается лишь блеять, хрюкать, кукарекать — и умирать. За любым началом ненужного разго-

вора, за действиями по устранению мертвых тел, за конечным исчезновением спевших свой последний гимн переселенцев следит старая сова — сама по себе говорящий символ не только смерти, но и мудрой древности, перед которой простирается бесконечная история. Сова не может говорить, да это ей и не надо. Сам Канэто Синдо четко выразил смысл своего фильма: «Сова видит то, чего не видит никто».

Помимо анимации — фантастического фильма («Девочка, перепрыгнувшая время») и римейка первой серии самого длинного в истории анимэ детского сериала («Дораэмон. Динозавр Нобиты 2006») — на фестивале были представлены две картины на традиционно почитаемую японцами семейную тему. Существующая у японцев в основном в формате телефильма, эта тема довольно долго оставалась столпом традиционного сознания принадлежности роду, клану и т.п., хотя в определенные периоды истории подвергалась различным трансформациям. Так, до тихоокеанской кампании кинематограф пытался смягчить назревающий конфликт в обществе, подчеркивая важность сохранения семьи как родовой крепости, укорененной в социальной жизни, работы и жизни на ее благо. Послевоенный кризис народного сознания видоизменил жанр семейной драмы. Скажем, Ясудзиро Одзу, отступивший еще во время войны от традиционной трактовки «семейной крепости», создал вневременное пространство семьи, которая как будто бы всегда жила в стенах дома без какого-либо общества и уж без каких бы то ни было острых столкновений с ним.

Современный фильм «Всегда: закаты на Третьей улице» (2005, режиссер Такаси Ямадзаки) во многом сходен с японскими картинами конца 1960-х годов, для которых было характерно прославление дружных, веселых семей, с оптимизмом воспринимающих любые невзгоды. В центре множества сюжетных линий — история семьи владельца автомастерской «Судзуки авто» Норифуми, предвкушающей появление телевизора в доме. Время, заявленное в фильме — 1958 год, — не случайно, так как в этот год в Токио была построена телевизионная башня. Ее железный остов будет постоянно появляться на протяжении фильма как связующее звено между грустными и комическими перипетиями героев. В финале же она вместе с традиционной японской святыней Фудзи на горизонте и семьей героев (папа, мама, ребенок) на переднем плане составит кадр, граничащий с эстетикой плаката, объединяющий всех, как в довоенном лозунге «Сто миллионов людей — одно сердце», в одной ноте — эмоционально интенсивной надежды на светлое будущее.

Таким же духом светлого оптимизма проникнута короткометражная картина «Линия руки» (2007, режиссер Дзюнскэ Киносита), посвященная рациональным проблемам семьи, в которой под одной крышей собираются работающие, бездельники, бросившие семью и те, кто только делает попытки преодолеть свой инфантилизм. В конце фильма мать, показывая дочери линию на своей руке, говорит, что она означает судьбу, быть может, тяжелую, однако и ее так или иначе надо принять стойко и с радостью.

Нынешний Фестиваль японского кино продемонстрировал достаточно неоднородный подбор фильмов. Жаль, что в программу не попали интересные, на мой взгляд, более поздние ленты, например «Кабэи» Ёдзи Ямады или «Кайдан» Хидэо Накаты. Они, пожалуй, дали бы зрителям более широкую возможность вновь и вновь открывать «неоткрываемый» Восток, узнавая через призму малоизвестных фильмов не только постоянно изменяющиеся особенности жизни другой страны, но и самобытные, вечные ценности ее культуры и духа.

НИК ДЖЕЙМС

Кому нужны критики?

ЗАМЕТКИ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Какая польза от кинокритиков? Для журнала Sight & Sound, профессионального издания, ответ очевиден. Однако с тех пор как Интернет начал теснить печатную продукцию, подрывая экономическую основу издательского бизнеса, этот вопрос стал необыкновенно актуальным. Кинокритиками я, как и большинство людей, называю авторов, пишущих рецензии на фильмы и получающих за это гонорар. Профессия критика всегда считалась тяжелым ремеслом, неизменными атрибутами которого были жесткая конкуренция, болезненные компромиссы с редакторами и издателями, профессиональные «кризисы». А сегодняшнее положение можно без преувеличения назвать плачевным. Недавнее исследование, посвященное роли кинокритиков в американских печатных изданиях, подтвердило, что профессиональные авторы теряют свой статус и становятся все менее востребованными. За последние несколько лет множество профессионалов потеряли работу. Им не нашли замену, но их обязанности теперь выполняют либо тщеславные коллеги с более громким именем, либо энтузиасты, не требующие оплаты и работающие за штатом.

Сегодня пользователи Интернета имеют свободный доступ к многочисленным популярным и авторитетным ресурсам (включая сайт газеты New York Times и Salon), публикующим рецензии на фильмы, а также к бесчисленным блогам, самоуверенные авторы которых делятся своим мнением абсолютно бесплатно. Так зачем же покупать газету или журнал, чтобы прочесть статью того или иного критика? Безусловно, можно надеяться, что издатели все же не станут избавляться от по-настоящему одаренных и ярких авторов, однако не стоит забывать, что основное преимущество интернет-версий — громадная прибыль за счет рекламы. Провинциальные газеты США несут огромные убытки, поскольку большинство рекламодателей предпочитают размещать рекламу в Сети. Стремясь поправить пошатнувшееся финансовое положение, издатели максимально сокращают затраты на содержание персонала и увольняют сотрудников, в основном кинокритиков.

Тем временем критики печатных изданий Великобритании — несмотря на меньшую конкуренцию, чем в США, — также озабочены снижением прибыли. Пока что основным неприятным аспектом работы стала необходимость писать дополнительные рецензии для веб-сайтов изданий, причем без дополнительной оплаты. Еще один показатель снижения авторитета критиков — пренебрежительное отношение к ним дистрибьюторов, которые либо полагают, что выпустили «идеальный блокбастер», не нуждающийся в критике, либо намеренно стремятся увильнуть от нее — ведь так гораздо легче покорить (или одурачить) наивную публику.

Итак, суть проблемы очевидна. Популярность любительских кинорецензий и свобода слова в Интернете привели к тому, что профессиональные критики начали терять авторитет (а ведь это признак деградации всей современной журналистики). Поэтому и уловки дистрибьюторов уже никому не кажутся чем-то необыкновенным. Однако Интернет — не единственная причина кризиса профессиональной критики. Есть и еще один фактор — маркетинг, который развился в самостоятельную мощную сферу, в данный момент более влиятельную и могущественную, чем критика. Маркетинг, согласно политике «новых лейбористов», стал не только языком правительства, но также (если ве-

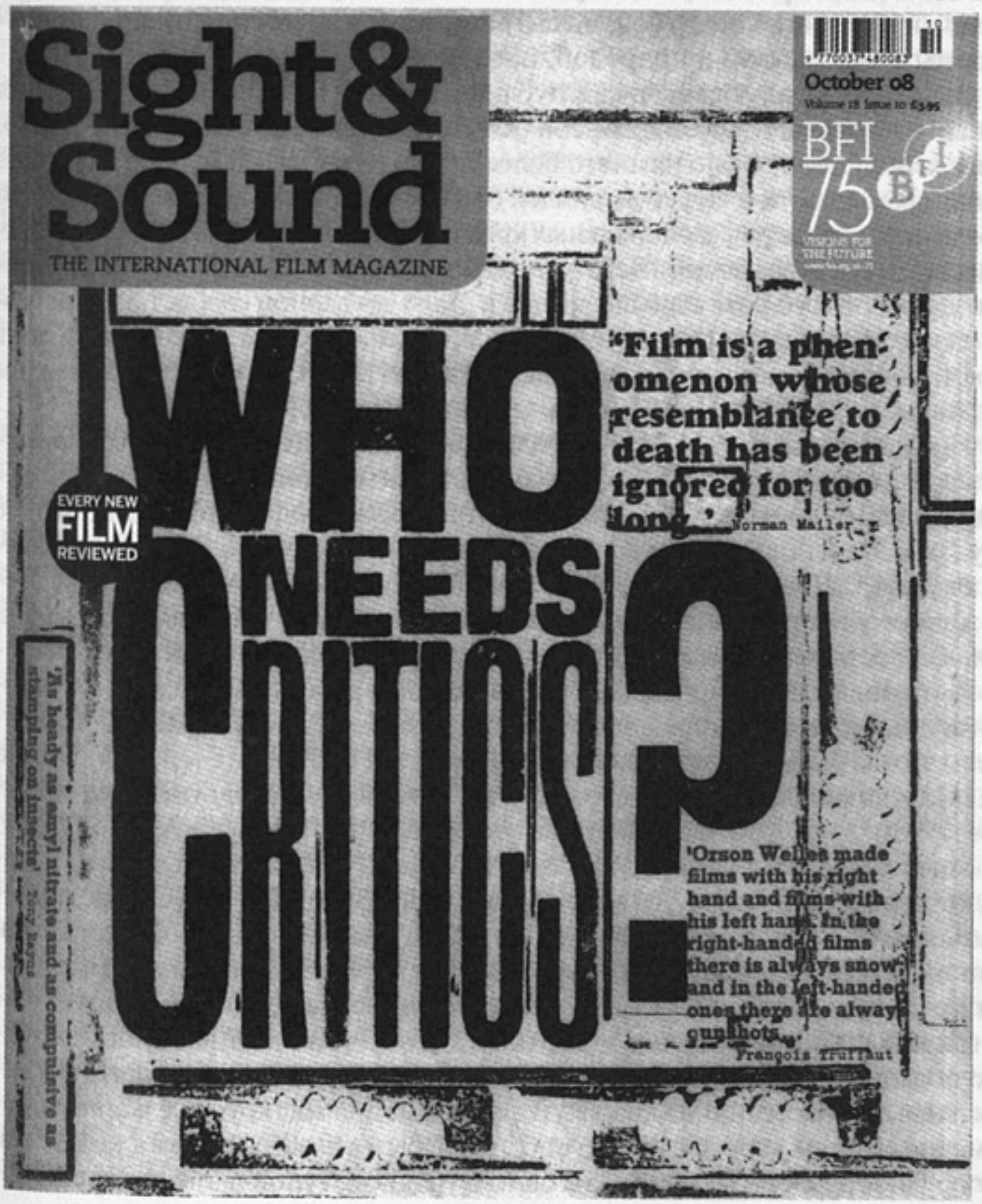
---

Ник Джеймс — главный редактор журнала Sight & Sound — издания Британского киноинститута (BFI).

рить книге Ника Дэвиса «Новости плоской Земли») основным материалом, формирующим новостные статьи большинства авторитетных британских газет. Дэвис утверждает, что согласно исследованию, проведенному в университете Кардиффа, шестьдесят процентов содержания качественных газет составляют перепечатанные материалы других изданий и реклама, остальные же двадцать процентов — частично заимствованные материалы и опять же реклама.

Современное общество то ли боится суровой реальности и презирает тщательный скептический анализ, то ли просто пренебрегает ими. В культуре отдается предпочтение громким оплаченным лозунгам, а не разумным, взвешенным суждениям. Кому-то покажется, что газеты, порабощенные маркетингом, скоро осознают собственную ответственность за кризис журналистики. Но большинство опытных авторов заявляют, что подобная ситуация не нова, что так было всегда.

Стоит пожалеть несчастных профессиональных критиков, хотя вряд ли это придет кому-либо в голову. Критики всегда были «злодеями» от искусства — талантливые режиссеры презирали их, а публика относилась к ним с недоверием. Вспомнить хотя бы образы критиков в кино: циник с утонченными манерами Эддисон Де Витт из фильма Джозефа Манкевича «Все о Еве» или бесчувственный Уолдо Лидекер из «Лауры» Отто Преминджера. Да, они чопорны и язвительны, но, по крайней мере, эти люди, несомненно, были влиятельными фигурами. А кто сегодня захочет сделать критика героем фильма? Да и с чего бы взяться такому странному желанию? И кто сейчас вспомнит,



что именно группа французских кинокритиков в 1950-х переосмыслила кинематограф, породив «новую волну», или о том, как в 1960-х «рассерженные молодые люди» спровоцировали революцию в британском кинематографе.

Цель данной статьи не в том, чтобы пожаловаться на всеобщее отупение; это попытка разобраться в том, почему профессиональные авторы потеряли значимость, почему люди сегодня не хотят услышать их, почему современный критик вряд ли осмелится заявить, подобно Эддисону Де Витту: «Театр без меня — ничто». Я сосредоточусь на роли кинокритика в Великобритании. Такое ограничение объясняется тем, что, во-первых, здесь как нигде процветает филистерство, а потому проблемы предстают более рельефными, во-вторых, вероятно, именно в этой стране зародилось понятие «критика» в его современном понимании.

Напряженные отношения между любительским и профессиональным подходом к критике возникли еще в конце XVII — начале XVIII века, когда литературные споры, прежде считавшиеся привилегией салонной аристократии, привлекли внимание буржуазной публики. Критиками в то время считались известные журналисты и писатели, например Джозеф Эддисон, работавший в журнале Spectator, и Ричард Стил, обозреватель журнала Tatler.

В работе «Функции литературной критики» (1984) Терри Иглтон назвал критику той эпохи «сферой, в которой обличались и высмеивались пороки развращенной аристократии, деградирующей как класс; тем не менее критика стала сильнейшим стимулом к укреплению классовой системы». По мнению Иглтона, «критика, в которой нашла воплощение традиционная для англичан претенциозность, размыла границы между естественным и приобретенным, искусством и природой, продуманным и спонтанным».

Эддисон и Стил обращались к публике, которая их понимала. То же делал ученый и писатель Сэмюел Джонсон (известный также как Доктор Джонсон), хотя его окружение было намного более привилегированным. По мере роста уровня грамотности и числа читающей публики возрастала потребность четко определить статус профессиональных критиков, отделить их от читателей. Важным шагом стало введение литературоведения в список академических дисциплин. Но основное противоречие критики стало ее главной слабостью. Претендуя на профессионализм и статус экспертов, критики, тем не менее, хотели стать выразителями общественного мнения; примерно те же противоречия мы видим сегодня между профессиональными критиками и авторами блогов.

Интересно, что в 1920—1930-е годы, когда кино впервые стало восприниматься как самостоятельное искусство, критикой в Великобритании по-прежнему успешно занимались люди, не считавшиеся профессионалами. В 1936 году Грэм Грин писал в журнале Sight & Sound: «Критика волнуют потребности искусства... Люди разума, они не склонны поддаваться мимолетному восторженному настроению... Их счастье, если в год будут появляться два-три фильма, достойные внимания. Если неделю за неделей критик будет анализировать новые популярные картины, обсуждая работу режиссера, оператора и сценариста, он вскоре лишится своих читателей и места работы. Критики призваны развлечь читателей, и большинство обозревателей считают, что самый легкий способ сделать это — писать нахальные, обличительные статьи. Для кинематографа такая критика бессмысленна. Автор, таким образом, просто накаляет атмосферу жульничества, пустой риторики и купленной славы, которая царит в мире Большого Нечестного Бизнеса... Безусловно, кинокомпании не подкупают критиков. Никто не заманивает их бокалом шерри и сигарой. Основной мотив не столь очевиден, но более благовиден. Ежедневная пресса находится под жестким контролем рекламодателей. Критики не всегда вольны разругать плохую картину. Практически единственный разумный подход — сатира... Нужно атаковать читателей с фланга, заставить их смеяться над личностями, историями, идеями и методами, которые раньше принимались ими на веру. Нам следует быть грубыми даже со своими коллегами по перу, но грубость эта не должна быть заурядной, тупой и прямолинейной».

Атмосфера, описанная Грином, поразительно напоминает сегодняшнюю. Словно и не было эпохи эгалитаризма 1960-х. Можно легко найти последователей Грина в нынешних изданиях. Вспомнить хотя бы Питера Брэдшоу, который, анализируя провальный фильм, часто прибегает к абсурдистским преувеличениям, или Энтони Лейна, обозревателя New Yorker, чья утонченно насмешливая манера и виртуозное владение языком метафор уже принесли ему славу самого любимого критика киноиндустрии. Следуя указанию Грина быть грубым, я бы назвал обоих вышеупомянутых авторов ярыми поборниками киноискусства, но никак не выдающимися профессионалами. Выдающиеся авторы должны иметь возможность отстаивать свое ви́дение и относиться непредвзято к тому неизвестному, с чем им предстоит столкнуться.

В этом отношении проблема британской критики заключается в том, что сатирик не может позволить себе слишком «личное» отношение к теме. Многие британцы (в том числе работники киноиндустрии) не разделяют мнение Грина, что кино — это вид искусства. А ученые и теоретики вообще склонны рассматривать фильмы лишь как «тексты». Кинокритик Каролина Лежён, публиковавшая статьи в газете Observer с 1928 по 1960 год, в 1947-м объявила о своей готовности признать, что «кино не является искусством... режиссеры должны оставить пустые высокопарные разговоры на этот счет». Это громкое заявление было хладнокровно опровергнуто критиком Пенелопой Хьюстон два года спустя. «Говоря о кино, мы не можем отрицать его принадлежность к искусству, несмотря на огромное количество посредственных картин. Если мы можем назвать произведением искусства хотя бы один из когда-либо снятых фильмов, значит, кино уже можно отнести к миру искусства».

К чести уважаемых критиков прошлого, большинство серьезных британских авторов по-прежнему считают многие фильмы произведениями искусства. Однако, сталкиваясь с голливудскими блокбастерами, критики проявляют смирение и покорность. Иногда врагами критики становятся и подкупленные редакторы, вступающие в сговор с коллегами из других изданий. Поэтому коммерчески успешные картины, неизменно попадающие в немилость критиков, часто получают неожиданно высокую оценку в популярной прессе. Зачастую авторам не позволяется игнорировать новую картину с участием звездного (пусть и бездарного) актера или с восхищением отозваться о малоизвестном иностранном фильме.

Вряд ли кому-нибудь из современных критиков, слишком снисходительных и послушных, удастся завоевать такое уважение и почтение, какими в свое время пользовался Александер Уокер из Evening Standard. Уокер придерживался правых взглядов и был крайне строгим начальником. Свои излюбленные предрассудки он отстаивал с таким пылом и уверенностью, что ни один человек не мог усомниться в искренности и разумности его суждений, даже если и не разделял его мнение.

Учитывая снижение тиражей печатной прессы, неудивительно, что мало кто из критиков пользуется сегодня подобным авторитетом. Питера Брэдшоу называют практически единственным британским автором, способным разгромить картину или обеспечить ей всеобщее признание. Я убежден, что британские критики должны перестать притворяться рядовыми журналистами и встать в более жесткую оппозицию по отношению к машине Голливуда, захлестнувшего мир второсортными кинопродуктами. Критики должны призывать к более широкому взгляду на культуру мирового кинематографа, подобно тому как это делают авторы коротких статей, приведенных ниже. Однако, что называется, легко сказать...

В некоторых моментах данная статья перекликается с самым блестящим эссе о критике, когда-либо опубликованным в Sight & Sound. В статье Stand up! Stand up (Sight & Sound, Autumn, 1956) Линдсей Андерсон раскритиковал британскую школу кинокритики, назвав ее подход хладнокровным и бесчувственным. Алистер Кук, автор программы «Письмо из Америки», в 1930-е годы был популярным кинокритиком. В статье 1934 года, опубликованной в еженедельном журнале The Listener, Кук писал: «Как личность, я могу выражать гнев, про-

тест или отстаивать свою моральную позицию, однако все это не имеет никакого отношения к критике... суждения о нравственности должны быть тем, чем они на самом деле являются, — выражением субъективного мнения, сугубо личными рассуждениями». Для Андерсона такое заявление было худшим проявлением типично английского ханжества. Прочитав работы Кука, переизданные в 1953 году, Андерсон заявил, что «не существует абсолютно объективной, отстраненной критики, свободной от обязательств перед искусством, так же как нет искусства, которое можно назвать абсолютно бессодержательным или незначительным. Вопрос в том, насколько открыто мы заявляем о своих взглядах и предпочтениях. Думаю, мы не должны постоянно скрывать их».

Я не пытаюсь призвать профессиональных критиков «очистить» мозги или изменить подход. Возвращаясь к авторам блогов, нужно отметить, что у них есть огромное преимущество перед авторами печатных изданий — полная свобода слова. У них нет профессиональных обязательств, и политика того или иного издания не мешает им высказывать свое мнение. У них нет ограничений по объему статей, зато есть доступ к историческим материалам, которые прежде были доступны только в библиотечных архивах. Интернет может породить новую эпоху расцвета кинокритики при условии, что у пользователей всегда будет возможность смотреть новые картины. У современных кинокритиков, работающих в печатных изданиях, лишь одно преимущество перед Грэмом Грином — в год сейчас выходит больше, чем два-три достойных фильма. Иначе достопочтенные авторы рецензий уже признали бы свое поражение и присоединились к блоггерам. Независимо от их решения остаться в печати или перейти в Интернет-пространство, критикам непременно понадобится помощь редакторов изданий. Лишь совместными усилиями они смогут вернуть критике потерянный статус и авторитет, который не будет зависеть от успеха случайных громких статей.

Критики о критиках

Sight & Sound попросил ведущих критиков назвать работы в области критики, которые оказали на них сильное влияние и вдохновили на написание собственных статей, а также те, благодаря которым критику можно назвать одной из форм искусства.

Майкл Аткинсон, *США*

В четырнадцать лет я стащил из книжного магазина первое издание «Биографического кинословаря» Дэвида Томсона. Я понятия не имел, что книга эта для начинающего синефила — то же, что ознакомительная экскурсия в бордель для подростка или служба во флоте, и что она отлично может заменить курсы, лекции и дискуссии в киношколе. Ни в одной другой работе не найти такого подробного и глубокого анализа взаимосвязи зрителя с историей кинематографа. Книга была переиздана несколько раз, и с годами ее недостатки и пробелы становились все более очевидными, но, несмотря на это, сегодня Томсона можно с уверенностью назвать Бертраном Расселом англо-американской кинокритики. Ему удалось восстановить и зафиксировать многогранную, всеобъемлющую историю, в которой искусство и бизнес шли рука об руку, эдакую «Синемиаду», язык которой стал для нас родным. Именно с его помощью можно пробудить в актере самые высокие чувства или отыскать глубокий смысл в самой трафаретной работе самого неумелого режиссера.

Томсон, безусловно, оказал влияние на формирование культуры кинокритики, и не важно, разделяют ли сами критики его мнение или нет. Как бы то ни было, мне сложно понять, как синефил, прочитавший следующие язвительные строки, может по-прежнему считать Джона Форда одним из величайших режиссеров в истории:

«В мужском шовинизме Форда чувствуется особое трепетное отношение к военной форме, пьяному откровенничанию, маленьким женщинам со свежими личиками (причем он отнюдь

не воспевает сексуальность!), а также к неизменному набору второстепенных героев, навевающих тоску своей нудной эксцентричностью. Форд придает этим случайным стереотипам характер чуть ли не политических доктрин, в результате чего его герои, постоянно твердящие о решительных действиях и смелых поступках, все время топчутся на месте и поражают узостью взглядов. Более того, его герои всегда варятся в собственном соку — зритель принимает их на их же условиях — и никогда не показываются с альтернативной, критической точки зрения... Картина «Тихий человек» может позабавить разве что студентов колледжа; бесчисленные вестерны прославляют военных не меньше, чем документальные картины военного времени, а фильм «Моя дорогая Клементина» наполнен ностальгией по несуществующему мироустройству. Философия Форда — путаное оправдание бездумного насилия, которое впоследствии оказывается скрытым под покровом фальшивых легенд, сочиненных стариками, чей разум затуманен выпивкой и былой славой».

Том Черити, *Великобритания*

«Орсон Уэллс снимал фильмы либо правой рукой («Гражданин Кейн», «Великолепные Эмберсоны», экранизации Шекспира, «Бессмертная история», «Обратная сторона ветра»), либо левой (триллеры). В фильмах, снятых правой рукой, всегда идет снег, а в тех, что сняты левой, всегда стреляют...»

Этот фрагмент, взятый из предисловия к монографии Андре Базена об Орсоне Уэллсе («Орсон Уэллс: критический взгляд»), Франсуа Трюффо написал (как он небрежно заметил) «в самолете, по дороге из Парижа в Лос-Анджелес». Творчество Уэллса можно обсуждать бесконечно, о нем написано бесчисленное множество статей. Однако поэтичность, с которой Трюффо так лаконично описал его искусство, покорила меня, несмотря на то что я сомневаюсь в правдивости сказанного. Разве в «Обратной стороне ветра» идет снег? Вряд ли, но, вероятно, Трюффо лучше знать. А в «Отелло»? И уж точно не в «Макбете». Но это не важно. Меня устраивает эта звучная полуправда. В мире есть множество более остроумных, проницательных, скрупулезных и вдумчивых критиков, но позвольте мне выразить мое уважение к Франсуа и его коллегам за тот пылкий, неуемный и поистине глубокий индивидуалистский дух, за их философию авторства, которую они проповедовали словно священное учение из первых рядов кинозалов Синематеки.

Марк Казинс, *Великобритания*

В юном возрасте меня вдохновил следующий отрывок:

«Можно ругать Хоукса и превозносить Рея или наоборот; можно осуждать фильм «Огромное небо» и хвалить «Джонни-Гитару» либо относиться к обеим картинам с одинаковым восхищением. Но тот, кто остался равнодушен и к той, и к другой, никогда больше не должен ходить в кино и вообще смотреть его. Равнодушный никогда не распознает в фильме ноты вдохновения, не прочувствует поэтические полутона и интуитивные порывы. Да что там, он не разглядит ни единого кадра, ни одного плана, не поймет ни одной идеи, не говоря уже о великих картинах и о кинематографе в целом».

Конечно, это цитата Франсуа Трюффо из эссе «Прекрасная уверенность», опубликованного в Cahiers du cinéma в 1950-х. И эта поразительная и действительно прекрасная убежденность распалила и воодушевила меня.

Кент Джонс, *США*

Несколько лет назад мы с Мэнни Фарбером гуляли по музею в городе Дель Мар в Калифорнии, осматривая ретроспективную выставку его работ. Мы стояли посреди просторного зала, окна которого выходили на океан, и разглядывали огромное полотно под названием «Зевс-творец». На темно-синем фоне проступали очертания леса: зеленые листья, ветви и раскрытые книги об искусстве, образующие неясную композицию, нарушающую законы перспективы и наполненную особым ритмом. Все элементы картины словно пульсировали, то поднимаясь, то падая, создавая эффект непрерывного экстатического движения. «Я ста-

раюсь как можно дальше отстраниться от предмета — так, чтобы этот предмет обрел некую высшую значимость, чтобы он вызывал благоговение, подобное божественному трепету», — сказал Мэнни, завершив мысль, которую развивал в течение всей нашей беседы. В тот момент он не имел в виду конкретную работу. Он описывал все свои картины, а также статьи и образ мышления. И, не сознавая того, он дал мне отличное, простое и четкое определение творчества критика и художника, которое и объединяет обе профессии.

Дэвид Томсон, *Великобритания — США*

Вскоре после того как я начал интересоваться кинокритикой, я осознал, что гораздо выше ценю длинные рецензии в популярной прессе (авторами которых зачастую были энтузиасты, вдохновленные тем или иным фильмом), чем глубокие и серьезные аналитические статьи профессиональных критиков, для которых фильм Николаса Рея был так же ценен, как скульптура Бернини или «Гамлет». Я достаточно стар, чтобы вспомнить сегодня бесконечные споры, что велись в Великобритании и Америке (в Киноакадемии и за ее пределами), о том, можно ли называть фильмы произведениями искусства. И, надеюсь, достаточно молод, чтобы с уверенностью утверждать, что на самом деле кино — нечто намного более интересное и захватывающее. Иногда оно подобно искусству (впрочем, редко), а как правило — самой жизни; однако в большинстве случаев оно оказывается замутненным такими вязкими понятиями, как идеология, политика, деньги, технологии и социология, под которой я подразумеваю отношение публики к фильму, признание или отрицание его обществом. За последнее время отношение общества к кинематографу изменилось настолько сильно, что скоро (я осмелюсь это предположить) наступит очередной период всеобщего помешательства, когда всякие разговоры об искусстве кино будут казаться глупой болтовней. Я хочу привести здесь отрывок, ставший для меня в определенный момент откровением. Это фрагмент работы Нормана Мейлера «Курс кинотворчества», которая попала ко мне в 1971 году в виде книжки в бумажном переплете. В нее также был включен сценарий фильма «Мейдстоун» и описание съемочного процесса. Я никогда не был поклонником фильмов Мейлера, но данный отрывок из его «Курса» оказал на меня огромное влияние.

«Кино — это феномен, сходство которого со смертью слишком долго оставалось незамеченным. Эмоция, рожденная в недрах плоти, передается машине. А машине со всеми ее сочленениями, в свою очередь, удается произвести на свет набор образов, способных вызвать у зрителя чувство, родственное авторскому. Живая эмоция была похоронена и, пройдя сквозь мертвый металл механизма, воскресла. Живая эмоция выжила в виде психической реакции. Она продолжает существовать в памяти других людей как набор образов. Это напоминает то, как по прошествии многих лет мы сохраняем в памяти образы умерших близких и друзей. Вспомните своего любимого дядюшку, почившего много лет назад. Представьте его лицо. И если вслед за этим вы воспроизведете образ, скажем, Хамфри Богарта, то поймете, что в обоих случаях механизмы разума и памяти действуют одинаково».

Другими словами, кино сегодня привлекает меня не столько как искусство, сколько как сила, воздействующая на время и память. Цитируя Мейлера, я сразу вспоминаю утверждение писателя Джона Бергера, который заявил, что фотографии умерших создают не только эффект их присутствия, но также и их отсутствия. Между нами и тем, что мы видим, всегда есть грань, которая одновременно соединяет и разделяет нас с видимым.

Жан-Мишель Фродон, *Франция*

Мой отец был кинокритиком, и, хотя я не хотел подражать ему, он, безусловно, оказал на меня влияние. Так же как и один из его лучших друзей — Жан-Луи Бодри (они писали для конкурирующих изданий). Жан Душе преподавал основы киноискусства в университете, где я учился. Я был знаком с несколькими его работами, включая ту, где он определяет критику как «искусство любить». Но моим основным «учебником» были Cahiers du cinéma —

журнал, который я начал читать, когда он переживал тяжелые времена. Это было трудное чтение, часто статьи вызывали у меня недоумение. Иногда я не соглашался с мнением автора, часто не понимал его, но меня привлекали и поражали смелые суждения критиков. Я всегда считал, что «эпоха Базена», «эпоха Ромера», «эпоха Риветта» и «эпоха Комолли и Нарбони» имеют больше сходств, чем различий. Затем настала другая эпоха, и я почувствовал, что пришло мое время. Вместе с другими авторами мы сформировали сообщество, центральными фигурами которого стали Серж Даней, а затем Ален Бергала. Я был даже рад тому, что Даней перешел из Cahiers в ежедневную газету Libération — он применил свой опыт кинокритика, приобретенный в профессиональном издании, в обыкновенной газете. Это было в начале 1980-х, незадолго до того, как я сам стал кинокритиком.

Но, пожалуй, самым лучшим учителем мастерства кинокритики стал для меня Жан-Люк Годар. Особенно меня вдохновило его творчество 70-х годов. Именно его работы убедили меня в том, что кинематограф, хорошо это или плохо, можно воспринимать как мощнейший механизм, как искусственный источник неиссякаемой энергии. Годар изучал кино изнутри, пользуясь его же методами и инструментарием. Его работы показали мне направление, открыли мне всю прелесть авторства, к которому я чувствовал влечение. Годар доказывал, что размышления о фильме, о его эмоциональной и эстетической сторонах, об эффекте, который он производит, дают ключ к пониманию реальной жизни. Таким образом, можно обнаружить, разгадать, усилить или попытаться остановить движущие силы, которыми пронизаны все процессы реальности — от войны до любовного приключения, от политической игры до футбольного матча.

Все помнят высказывание Годара о том, что «трудные дети» из Cahiers, не имевшие доступа к киностудиям, начали «делать кино с помощью ручки и бумаги». Перефразируя Годара, можно сказать, что, получив наконец возможность снимать кино, он продолжил работу критика, только его «пером» теперь явилась камера.

Марк Фишер

КРИТИКА В СЕТИ: БЕЗГРАНИчНОЕ ПРОСТРАНСТВО БЛОГОВ

В 2007 году режиссер-документалист Адам Кёртис высказал мнение о том, что сетевые блоги разрушительно влияют на сферу популярной журналистики. По мнению Кёртиса, блоги нужно рассматривать не как альтернативное пространство для творчества, а как «организм, паразитирующий на уже существующих массмедиа». Назвав блоггеров «хулиганами, ищущими дешевой славы», режиссер также заявил, что многие авторы онлайновых журналов постоянно пытаются «направить массмедиа в то или иное русло. В результате популярные издания судорожно пытаются придерживаться нейтральной позиции, дабы не впасть в ту или иную крайность». Открытое обвинение Кёртиса служит хорошим противоядием от эйфории, охватившей пользователей Интернета, которые получили неограниченный доступ к многочисленным ресурсам, интерактивным порталам и форумам. Его аргументы отчасти объясняют, каким образом стремительный рост и распространение массмедиа за последние десять лет нисколько не обогатили сферу критики, а напротив, способствовали развитию небывалого конформизма в ней.

Любое общее высказывание о культуре блогов или психологии их авторов непременно будет упрощенным и неверным, хотя бы потому, что блогов в Интернете бесчисленное множество. Точное количество сетевых журналов подсчитать практически невозможно. Согласно одной из поисковых систем, их более ста миллионов, и это не считая многочисленных блогов в Китае. Безусловно, данные статистики еще не гарантируют, что каждый блог полон оригинальных идей и необычных замыслов. Однако представление о журналах как об онлайн-дневниках, заполненных несущественными мелочами и заметками из личной жизни самовлюбленных пользователей, осталось в прошлом. И если многие журналы до сих пор соответствуют этому устаревшему и нелепому образцу, то лишь потому, что их авторы стра-

дают отсутствием фантазии, ведь правила ведения блогов не заставляют придерживаться строгих норм. Блог — не столько форма, сколько пространство самовыражения. В конце концов блог — это веб-сайт, записи в котором размещаются в хронологическом порядке и самые яркие их авторы пользуются отсутствием строгих ограничений и требований к форме и структуре дневника. Блог — это постоянно обновляемое свободное пространство, в котором авторы фиксируют свои идеи и размышления. Само пространство формируется вокруг интересов каждого автора, и именно это выгодно отличает сферу блогов от традиционных массмедиа, аудитория которых, как правило, распределяется согласно принадлежности к определенному социальному слою. Департаменты маркетинга и рекламы редко учитывают способности и вкусы авторов статей и сами решают, какой тип контента лучше всего удовлетворит ту или иную категорию читателей. Авторы блогов, напротив, пользуются полной свободой самовыражения, формируя, таким образом, свой круг постоянных читателей. Конечно, многие блоги представляют собой невнятный набор сбивчивых рассуждений обо всем на свете, однако встречаются и уникальные журналы, авторам которых удается сформировать свою точку зрения и, несмотря на широкий круг интересов, ясно и последовательно излагать мысли. Для авторов многих блогов центральной стала тема кино. Причем действительно одаренные авторы не ограничиваются написанием обычных рецензий. Они анализируют отдельные картины в более широком контексте своих интересов, рассматривают их под разными углами. В одних случаях это может быть анализ фильма в контексте философии Жиля Делёза или Альфреда Норта Уайтхеда, культуры видеоклипа или комикса, в других автор может проводить аналогии с архитектурой модерна, советской культурой или политическими теориями.

Как правило, основными преимуществами блогов считают интерактивность, возможность вести полноценные виртуальные диалоги или даже полилоги. Однако я убежден, что главное достоинство онлайн-журналов в том, что в них, как нигде, проявляется индивидуальная, независимая позиция автора. Сегодня в пространстве Интернета можно найти поистине талантливых авторов, которые опровергают мнение, что все блоггеры — либо серьезно увлеченные фанаты, либо посредственные выскочки, стремящиеся во что бы то ни стало выделиться из толпы. Вполне оправданная неудовлетворенность традиционными массмедиа послужила многим блоггерам стимулом к творчеству. Точно так же в 70-е годы фанаты отдельных направлений в кино и музыке начали издавать самодельные журналы — «фанзины», в которых давали волю своей фантазии. Кроме всего прочего даже многие успешные профессиональные авторы, чьи работы публикуются в печатных изданиях, используют блоги как пространство для творчества: здесь они не ограничены во времени и выразительных средствах, здесь издатели и редакторы не могут навязать им свои требования и стереотипы. Надо отметить, что в блогах обсуждают как совсем новые, так и старые фильмы, о которых давно забыли популярные СМИ.

Неудивительно, что множество чрезвычайно интересных блогов предоставляет пространство для теоретических исследований и научных работ, авторам которых не удалось опубликовать свои труды в научных журналах и университетских альманахах. Благодаря онлайн-журналам мы можем получить доступ к тем текстам, которые никогда не были и не будут опубликованы. Можно сказать, что самые примечательные блоги занимают промежуточное положение между сферой журналистики и миром науки, охватывают широкий круг научных и культурных дисциплин, раздвигают рамки контекстов, формируя новую сферу критики.

Sight & Sound, 2008, October, vol 18, issue 10

Перевод с английского Елены Паисовой

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Симулянты и подражатели

ТУРИН-2008

ноябрь

Конкурсная программа 26-го Туринского кинофестиваля обескураживала. На экране — тоскливая череда посредственных лент. Сеансы чинно следовали один за другим, а многие из фильмов стирались из памяти сразу же после того, как в зале вспыхивал свет. Такой казус возможен и на пафосных фестивалях, где отбор производится не по актуальности картин, а по звучности режиссерских имен. Пропуск — сумма выслуги лет и совокупности почетных званий. Но МКФ в Турине позиционирует себя как фестиваль «начинающих», конкурс дебютов (первый или второй фильм). Демократизм обманчив. Президент фестиваля режиссер Нанни Моретти добросовестно исполнял церемониальные функции: самолично открывал каждый конкурсный кинопоказ, витийствовал на чужих пресс-конференциях, во время церемонии закрытия не поленился сфотографироваться со всеми призерами-дипломантами. Был комичен и трогателен, обезоруживал младенческой искренностью самолюбования. Моретти, кстати, римлянин, а не туринец. Выписан из столицы «работать лицом»[1]. Похоже, домашний расклад сил волнует туринский оргкомитет намного больше, чем бонусы международного резонанса. По словам одного из итальянских коллег, кондиции нынешнего фестиваля формирует во многом местечковая блажь — идея противостояния Венеции. Разлад при этом питают не концептуальные нестыковки, а разнонаправленность финансовых потоков, источников финансирования. Дело в том, что идеологи Туринского (и Римского) МКФ находятся в оппозиции к политику-олигарху Сильвио Берлускони, телемагнату, премьеру и главному донору венецианской Мостры. На заочную битву с иногородними супостатами и растрачен, видимо, весь фрондерский запал. Турин, как и его фестиваль, степенен и буржуазен. Ни творческих бомб, ни бдений «несогласных» (в парижском или афинском стиле)[2].

В конкурсе не нашлось места российскому фильму. Укол самолюбию патриота. Можно сетовать по привычке: нет, мол, у нас лент «европейского уровня». Но зачем причитать зря? Картинам из стран Восточной Европы отборщики тоже дали отбой. За всю обширную территорию отдувалась претенциозная словенская картина «Мы никогда не бывали в Венеции» (режиссер Блаж Кутин). Не повезло и Корее с Японией. Восточную Азию представлял второсортный образчик социалки из КНР — «Шахта» (режиссер Чжан Чи). Видал я фильмы о тяготах горняцких задворок поэнергичней и поострей. Картины о «депрессивных регионах», снятые Цзя Чжанкэ или Хань Цзе, жестче и бескомпромисснее. Сюрпризом для иноземцев стало то, что туринский конкурс проигнорировал домашнюю продукцию. Фильмам итальян-

[1] За несколько дней до нового года стало известно, что в 2009-м на президентском посту его сменит другой режиссер из маститых — Джанни Амелио. Автор, чтимый в своей стране, но не входящий в когорту «властителей дум», в перечень имен, «свободно конвертируемых» за пределами Италии. Как, впрочем, и сам Нанни Моретти.

[2] Может быть, повествуя о межфестивальных разборках, информатор из местных все же сгустил краски: в жюри Турина-2008 был приглашен Алексей Герман-младший, недавний обладатель одного из венецианских «Львов».

ских режиссеров предпочел работы их бельгийских, французских, немецких коллег. Португальцы Тьягу Гуэдеш и Фредерику Серра, к примеру, предъявили публике опус о склоках и неурядицах в семействе «типичного» безработного — «Шум». Оригинальное название — «Между пальцев» — точнее отражает смысл киноочерка о серых буднях социальных лузеров. Авторы, похоже, искренне убеждены, что для показа чернухи лучше всего подходит ч/б. Достаточно просто «обесцветить» многокрасочный исходник, не забивая мозг такой операторской блажью, как «драматургия картинки»: перетекание оттенков серого или игра тональных контрастов.

«Мы никогда не бывали в Венеции», режиссер Блаж Кутин

Бóльшая часть отобранных в конкурс лент — заведомо вторичный продукт, качественный (по меркам экзаменационных комиссий киношных вузов), но усредненно-бесстильный, напрочь лишенный бунтарского духа и дерзновенных амбиций юности. Средний возраст новичков — «немного за тридцать». Перегорели, пока дожидались дебюта. Отборщики руководствовались внятным концептом: сюжеты всех лент крутились вокруг пресловутых «семейных ценностей». Будто не в России, а здесь, в Италии, провозгласили Год семьи. Семья — как прибежище, семья — как проекция социума, микрокосм, семья — как посюсторонний ад, бытовое чистилище, обиходное пекло. По сходному принципу принято собирать так называемые «специальные программы». Или выставки современного искусства. Качество отдельных объектов может быть далеко не идеальным, главное — соотносимость всех элементов коллекции. Эксперты Туринского МКФ переняли «кураторский» подход, но публично не разъясняют его, не декларируют свои принципы вербально. Нетрудно догадаться, отчего в конкурсе нет ни российских, ни корейских лент. Отборщики попросту не нашли в этих странах «правильные» работы на заданную тему.

«Шахта», режиссер Чжан Чи

Мне так и не удалось узнать, насколько широкими были полномочия президента фестиваля Нанни Моретти. Но, как верно заметил председатель жюри ФИПРЕССИ британский критик Роналд Берган, «эхо» одной из самых известных его лент «Комната сына» в конкурсной программе различить было нетрудно. Пожившие персонажи с навязчивой регулярностью хоронили почивших отпрысков. Так, супруги лет тридцати из поминавшегося уже словенского фильма с каким-то остервенелым упоением отдавались приступам горя. О том, что именно приключилось в данной семье, режиссер Блаж Кутин предпочел не сообщать напрямую. Россыпь метонимий, обмолвок, визуальных улик по замыслу автора должна постепенно сложиться в сюжетный пунктир: под колесами лихача погиб малолетний ребе-

«Шум», режиссеры Тьягу Гуэдеш, Фредерику Серра

нок. По сходному принципу — часть вместо целого — сконструирована и психология персонажей. Снова пунктир, а не объем. Безутешная парочка то и дело впадает в оцепенение (вероятно, герои «уходят в себя»), а выбравшись из ступора, закатывает нешуточные истерики. Не разряжает ситуацию ни визит старичка бодрячка, дедушки погибшего мальчугана, ни совместный вояж в Венецию, патентованный город «прекрасной скорби», где умереть и упокоиться мечтает всякий эстет.

В фильме «Невысказанное» бельгийская постановщица Фиен Трох пристально вглядывается в душевные смуты родителей, переживающих свою приватную трагедию. Под режиссерскую лупу попадает ситуация отчуждения, возникшего между супругами. Девочка-подросток пропала без вести. То ли устав от родительской опеки, она сама пустилась в бега, то ли сгинула от руки убийцы-педофила. Мать пытается вытеснить из сознания травматический эпизод: жизнь должна продолжаться. Отец цепляется за всякий проблеск надежды, настойчиво бередит саднящие раны. Брюно Тодескини и Эмманюэль Дево убедительны в ролях представителей среднего класса, чей уютный, давно отлаженный обиход разрушен вторжением непредвиденных обстоятельств. Никакая страховка не покроет невосполнимых утрат. Но стоической самоотдачи хороших европейских актеров оказывается недостаточно, чтобы вывести фильм за рамки аутичной семейной драмы, наполнить камерность универсальными смыслами, депрессивность — зияющей глубиной.

Мотив потери любимого чада мелькал еще в паре-тройке фестивальных картин (перечислять названия посредственных лент почему-то не тянет). В нескольких он был вывернут наизнанку: представители младшего поколения впадали в хандру, узнав о тревожных диагнозах, поставленных их родителям. Незамужней героине квебекского фильма «Завтра» (режиссер Максим Жиру) случилось оказаться на распутье. Ей приходится разрываться между влечением к ладному полюбовнику и привязанностью к больному отцу. Между смутной надеждой создать наконец семью и ярмом дочернего долга. От того, какой житейский сценарий девушка предпочтет, будет зависеть потом ее бабья доля. Автор проявляет гуманность по отношению к героине, не принуждая ее к скоропалительному вердикту: «психологическую зарисовку» венчает открытый финал.

«Невысказанное», режиссер Фиен Трох

Случалось, «семейная тема» сопрягалась с проблемой сексуального самоопределения. В мексиканской картине «Сжечь мосты» есть и неизлечимо больная мать, и ситуация личного выбора. Главный герой, тинейджер по имени Себастьян, мечтает освободиться от удушающей опеки старшей сестры. Девушка взвалила на себя заботы о доме, поставив крест на собственной интимной жизни. Пытается контролировать брата во всем. Задача — выпростаться из тесного кокона инфантилизма. Стандартный сюжет о пубертатных метаморфозах декорирован гирляндой «эффектных» довесков. Прежде чем взяться за свой первый кинопроект, режиссер Франсиско Франко-Альба был занят в производстве телесериалов. Сериальный генезис картины весьма ощутим: «драматичность» коллизий избыточна. И с несчастьями, и со страстями здесь явный перебор. Будто в девяносто минут попытались впихнуть выжимку из протяженной теленовеллы. Мать-страдалица, прикованная к постели, — незаурядная женщина средних лет, в прошлом эстрадная дива. Первым возлюбленным парня становится его соученик (антипод, выходец из низших сословий). После смерти родительницы тесная близость между чувствительным братом и властной сестрой едва не оборачивается инцестом. Себастьян, по замыслу сце-

наристов, должен прочувствовать разницу между страстью и похотью, привязанностью и настоящей любовью. Огибая фабульные ловушки, он движется к оптимистическому финалу, предначертанному ему загодя. Клубок семейных проблем разрубается на удивление просто: нужно только дождаться кончины матери и решиться на продажу наследного особняка. Раздел долей и разъезд — залог безбедной самостоятельной жизни. Режиссер бродил у самой кромки трагедии, но не пожелал заглянуть за черту. В мирке, который смоделирован им, что ни случается — все к лучшему.

Дежурный, всепримиряющий оптимизм торжествует и в фильме «Мой друг из Фаро» (режиссер Нана Неуль). Немецкий ремикс сюжета американской ленты «Парни не плачут» очищен от безнадеги и безысходности оригинала, подогнан к запросам попкорновой аудитории. В основе истории — гендерный маскарад. Мелани одевается по-мужски (в джинсах ей комфортнее, чем в юбках). Однажды впотьмах незнакомая девочка-подросток принимает ее за юношу. Оплошность случайна, но героиню завораживает сама ситуация половой мимикрии. Она скоропостижно влюбляется в смазливую малолетку. Та, в свою очередь, увлекается «ряженым», обходительным пацаном, романтичным «португальцем из Фаро». Парнем, которого нет. Обман не может длиться бесконечно, правда неизбежно выплывает наружу. Но атмосфера всеобщего благодушия не позволяет событиям развиваться по трагическому сценарию. Окружающие — за вычетом горстки отъявленных гопников — вполне толерантны к гендерным перевертышам. Узнав про оборотничество героини, ее не отторгает семья. На крепкие плечи брата и отца девушка всегда сможет опереться. Выходит, всё — к лучшему. Каждая из «Джульетт» получила в финале негаданный бонус. Старшая, выдюжив поведенческий эксперимент, прояснила природу своей сексуальности. Младшая, вкусив эйфории любовных томлений, догадалась, что слово «близость» не всегда означает «отвязный секс». Получила шанс сформулировать для себя, какой маскулинный тип ей больше всего интересен.

«Сжечь мосты», режиссер Франсиско Франко-Альба

В череде старательных психологических штудий, зарисовок семейного быта, отчетов о совокупности социальных проблем французский фильм «Дай мне руку» выглядел инородным вкраплением. Паскаль-Алекс Венсан снял картину в духе «поэтического реализма». Кино о парадоксах взросления, роуд-муви о непростом путешествии из детства во взрослую жизнь. Режиссер начинал карьеру как постановщик анимационных лент. В композиции кадра заметно воздействие анимэ и, как ни парадоксально, иконографии ренессансного портрета: акцент сделан на крупные планы, лица и полуфигуры вживлены в панораму вторящего пейзажа.

Братья-близнецы Квентин и Антуан едут автостопом из Франции в Испанию. Нужно успеть на похороны матери. Все начинается как забавное приключение: новые пейзажи, случайные знакомства, секс без обязательств. Братья близки, как могут быть близки лишь близнецы. Но постепенно каждый из них открывает в себе суверенную личность. Проведя ночь с пацаном своих лет, Квентин дает выход затаенным сексуальным желаниям. Антуан отвергает инаковость брата и малодушно его предает. Остаток дороги каждый из близнецов минует в одиночку. Братья встречаются лишь в конечной точке пути. Былой близости нет. Примирению мешают обиды. Квентин и Антуан вынуждены признать: узы, что связывают их, неразрывны, но у каждого отныне своя судьба.

Маршрут движения близнецов — из отцовского дома к месту последнего упокоения матери. Но сами родители не появляются в кадре (даже в вос-

поминаниях сыновей). Понятно, их отсутствие — не случайность. На память приходит конструкция «Возвращения». Венсан подозрения подтвердил: фильм Звягинцева он, конечно, смотрел и не отрицает влияния. Присутствие через отсутствие — прием метафорического кино. Похоже, отец воплощает императивное начало, дисциплину, власть. И вместе с тем он — «отдыхающее божество» (вроде верховного бога африканских религий). Не оказывает отпрыскам ни помощи, ни поддержки. Мать — источник природных, животворящих сил. Символ раскрепощенности желаний и эмоций. Близнецы — культурный архетип. Не только образ единения, но и наглядный пример межличностных различий. Путешествие из Франции в Испанию — от отцовской к материнской точке координат — становится для обоих способом самопознания, актом инициации.

«Мой друг из Фаро», режиссер Нана Неуль

Стоит упомянуть парочку скромных, но по-своему симпатичных американских картин «Принц Бродвея» и «Маменькин сынок». Обе — из категории независимых. У двух несхожих лент есть кое-что общее: место действия — непарадный Нью-Йорк, тип персонажа — мужчина, застрявший в беззаботном отрочестве, и тема смены жизненной матрицы: «мальчики» стали отцами. Новый статус им непросто принять. «Принц Бродвея» по жанру ближе к комедии ситуаций. Лаки (Счастливчик), нелегальный мигрант из Африки, работает зазывалой на Манхэттене. Завлекает прохожих в лавку галантерейного фальшака, где за пригоршню долларов можно купить бутлеги гламурных новинок. Бывшая подружка, о которой парень и думать забыл, подкидывает ему годовалого карапуза, утверждая, что мальчуган — его сын. Приходится осваивать обязанности няньки, премудрости ухода за малышом. С появлением чада все в жизни Счастливчика идет наперекосяк: накладки в работе, конфликты с очередной пассией. Но отцовский инстинкт дает о себе знать (к умилению адресной аудитории). Известно, младенец в кадре — беспроигрышный аттракцион, несмышленыш куда обаятельнее взрослого профи. Автоматизм стандартных реакций автор использовал в фильме сполна. Манхэттен в «Принце Бродвея» представлен «благодатным Вавилоном», точкой кипения «плавильного котла». Режиссер — Шон Бейкер — белый американец. Главный герой картины — ганец, мать малыша — пуэрториканка, новая девушка Счастливчика — из Конго, работодатель — ливанский армянин. Название фильма явно имеет двойное прочтение. Крошка мулат по имени Принц начинает свой жизненный путь на тротуарах Бродвея. Он — новый американский аристократ, символ действенной «дружбы народов», наследник совокупного достояния разных рас и культурных традиций.

«Дай мне руку», режиссер Паскаль-Алекс Венсан

«Принц Бродвея», режиссер Шон Бейкер

Сюжет «Маменькиного сынка» также привязан к Манхэттену. В фильме Азазеля Джейкобса представлен другой Нью-Йорк — город свободных художников и рефлексирующих интеллектуалов. Персонажей, родственных героям классических лент Вуди Аллена. Фильм зависает между комедией и камерной драмой, фарсовые ходы оттеняет сентиментальный настрой — нотки ностальгии и меланхолии. Великовозрастный сын, приехав проведать родителей, надолго задерживается в их мастерской (мама и папа — люди искусства). Дома, в одном из солнечных штатов, его ждут молодая супруга и дитя грудни-

«Тони Манеро», режиссер Пабло Ларраин

чок. Мужчина, однако, не спешит возвращаться. Кажется, будто от всех неурядиц, сомнений и взрослых проблем можно навсегда спрятаться лишь под материнскую юбку. В кулуарной беседе член большого фестивального жюри Алексей Герман-младший высказал точное замечание: фабула в этом кино изживает себя к сороковой минуте. Развязку легко предсказать: мужание неминуемо, неотвратимо. Достоинства «Маменькиного сынка» не в сценарных кульбитах — в атмосфере тихой приязни. На экране — жизнь нью-йоркских интеллигентов, совмещающих в повседневном быту контркультурные установки 60-х с культом родственных связей, характерным для традиционной еврейской ментальности.

Открытием туринского конкурса стал фильм из Латинской Америки «Тони Манеро». В названии — имя персонажа культовой ленты 70-х «Лихорадка субботнего вечера». Того самого «танцора диско», который превратил в звезду актера-новичка Джона Траволту. Всплеск дискомании в Чили пришелся на затхлые годы безвременья: Аугусто Пиночет взлелеял в своей стране диктатуру стабильности — посредственности, конформизма, застоя творческих сил. «Тони Манеро» в целом воспроизводит фабульную канву фильмов типа «звезда родилась». Безвестный талант добивается оглушительного успеха при содействии близких, верящих в его дарование. Специфика в том, что

персонаж чилийского фильма — всего лишь имитатор чужих достижений. Некто Рауль Перальта, пятидесятилетний мужчина без определенных занятий, одержим маниакальным желанием скопировать имидж «героя танцпола». Идефикс — засветиться в эфире. Взять главный приз в конкурсе двойников на местной «Минуте славы». Для достижения цели Перальта готов на все — на кражу, на предательство, на убийство.

Роль «деятельного ничтожества» режиссер-дебютант Пабло Ларраин отдал своему педагогу по киношколе. И не ошибся в выборе исполнителя: Альфредо Кастро получил в Турине награду за лицедейское мастерство. Его персонаж — «мелкий бес» эпохи безвременья, гротескный приплод всеобъемлющей несвободы. Человек-симулякр, имитатор во всех своих проявлениях. Лжеталант, он способен лишь к мимикрии. Псевдосинефил — «Лихорадку субботнего вечера» помнит по кадрам. Но зациклен лишь на этом, единственном, фильме. Корчит из себя рокового красавца, однако «мужское достоинство» уже неподвластно ему (в моменты соития приходится задействовать пальцы). Перальта — видимость мачо, лживый любовник, ложный друг. С фигой в кармане, с камнем за пазухой. Аура фальши — нимб имитатора — будто ржавчина, разъедает человеческие взаимосвязи: родственные, дружеские, любовные. Он стравливает своих соседей по дешевому пансиону. Провоцирует импульсы зависти, ревности, злобы.

В одном из эпизодов картины Перальта красит волосы, становится фальшивым брюнетом. А в следующей сцене он, как и был, снова седой. «Здесь нет никакого ляпа, — уверил меня режиссер. — Он ведь хронический лузер. Не хватает ума даже на то, чтобы в процессе окраски волос действовать правильно, по инструкции». «Симулякру» не суждено стать звездой — приз телевизионного конкурса двойников достается другому участнику. Усилия и уловки напрасны. Перальта раздавлен, но не побежден — тип имитатора слишком живуч благодаря своей склонности к мимикрии.

В фильме чилийского режиссера нет даже намека на ностальгию по пиночетовским временам. Тогдашняя повседневность скудна, суть ее как нельзя лучше передает «выцветшая», блеклая пленка. Яркими всполохами мелькают изредка миражи искусственного, мишурного рая. Но блеск экранных танцполов и телевизионных эстрад — не более чем соблазнительная обманка. Фикция, не способная возместить нехватку пространства и кислорода целой нации, заточенной власть предержащими в узкие рамки возможного, в тесный «приватный» мирок. Выживание в несвободной стране — лишь симуляция подлинной жизни, имитация полноценного бытия.

Автор делал кино о «побочных эффектах» политической диктатуры. Но не только. Фильм на удивление многослоен (в отличие от прочих туринских картин). Сюжет «Тони Манеро» предполагает несколько уровней истолкования — исторический, психологический, экзистенциальный. Тунисский критик Махрез Каруи, к примеру, увидел в нем культурологическую метафору — рассказ об агрессии «империализма идей», об экспансии американской попсы в страны «третьего мира».

Картину Пабло Ларраина отметили два «конклава»: большое жюри (Гран-при) и жюри ФИПРЕССИ. Обошлось без сговора, случился негласный консенсус. То, что лидер на голову выше своих конкурентов, под финал фестиваля стало понятно всем.

НАТАЛЬЯ ОВЧИННИКОВА

На перекрестке культур

ПЕРМЬ-2008

Неигровой кинематограф поселился на Урале давно и прочно. В Екатеринбурге — благодаря удачному стечению обстоятельств, а в Перми — по большому желанию местных кинематографистов.

В 1943 году в Свердловске на железнодорожном вокзале остановился поезд, вывозивший аппаратуру Ленинградской киностудии подальше от войны. Остановка эта была временная, но всю съемочную технику почему-то выгрузили именно здесь. Так было положено начало Свердловской киношколе.

В Перми же своя киностудия появилась двадцать лет назад благодаря усилиям нескольких энтузиастов. Лидером был ученик Свердловской киношколы Павел Печенкин, на котором ныне держится пермская документалистика. И вот что мы сейчас имеем. Именно в Екатеринбурге ежегодно проходит главный смотр неигрового отечественного кино — открытый фестиваль «Россия». А в Перми — единственный в стране смотр актуального международного документального кино, фестиваль «Флаэртиана», недавно ставший ежегодным.

«Флаэртиана» прозрачно названа в честь американского режиссера Роберта Флаэрти. В 1922 году он снял свой знаменитый фильм «Нанук с Севера» и дал толчок развитию целого направления в неигровом киноискусстве — направления терпеливых наблюдателей, которые умеют разглядеть в повседневной жизни драматические истории или просто сюжеты, из которых они потом формируют картины по законам драматургии.

В 1995 году, когда фестиваль «Флаэртиана» только-только зарождался в Перми, многим его появление казалось скоропреходящей случайностью. В истории мирового кинематографа Роберт Флаэрти считается антиподом советского режиссера-экспериментатора Дзиги Вертова. Так что инициатива уральских кинематографистов вполне могла быть воспринята как полемический жест провинции в сторону столиц российского кинопроизводства. Однако по прошествии восьми фестивалей уже можно говорить о традициях «Флаэртианы» и о найденной ее организаторами собственной нише в общем фестивальном пространстве. Как заметил Кирилл Разлогов, «свое» место «Флаэртианы» подобно месту самого Флаэрти в кинематографе — «где-то между документальным кино и аудиовизульной антропологией». Эта позиция придает фестивалю свою специфику. Тем более что устроители из года в год неизменно придерживаются заявленной «флаэртианской» концепции.

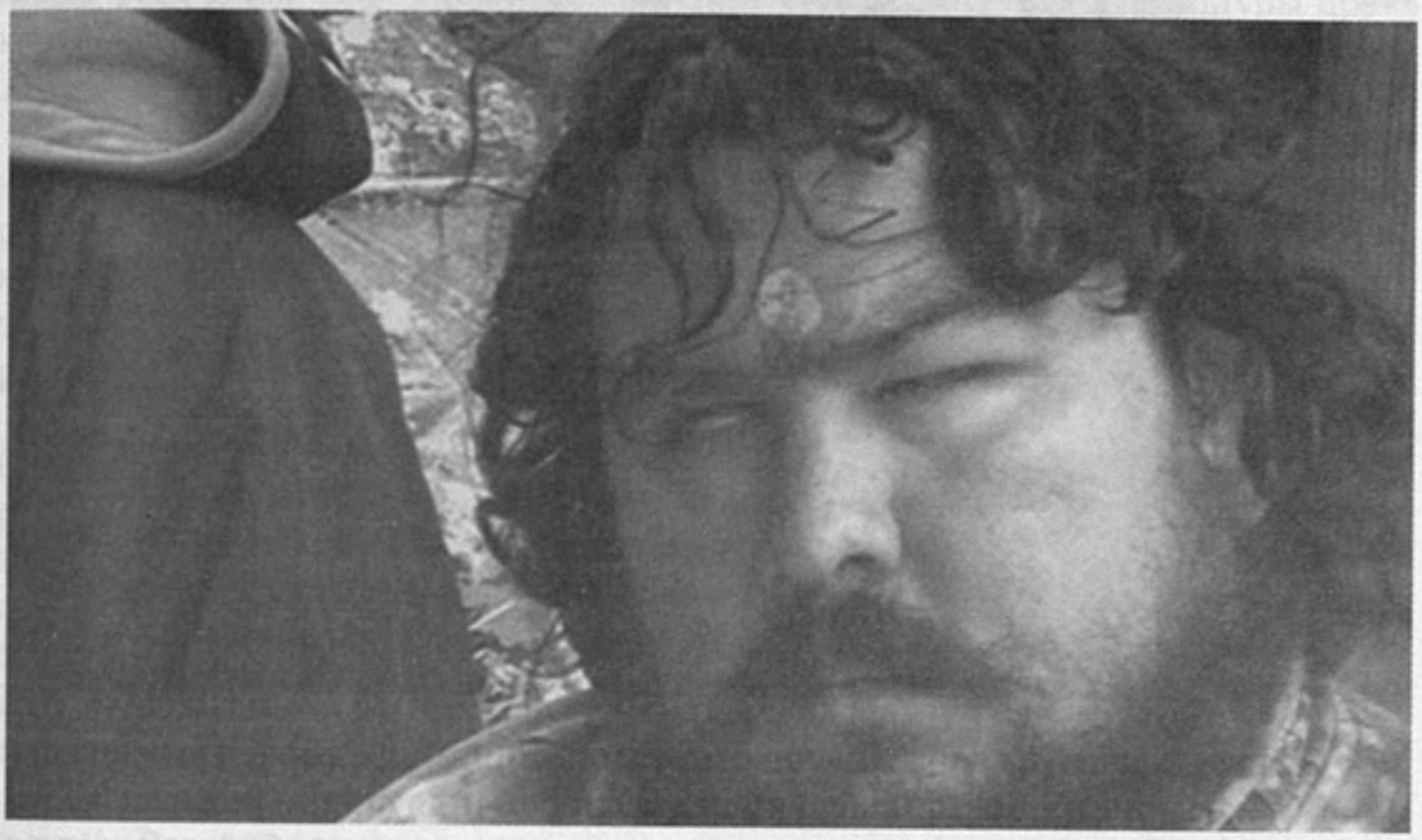
Первоначально «Флаэртиана» проводилась раз в два года в формате закрытого форума исключительно для кинематографистов. Дискуссий здесь было не меньше, чем демонстрируемых картин. Сегодня фестиваль в Перми организуется по принципу многих мировых кинофестивалей, которые держатся на каркасе обширной конкурсной программы и дополняются специальными программами.

В конкурс «Флаэртианы»-2008 вошли девятнадцать фильмов из девятнадцати стран мира. География фестиваля расширяется — на этот раз в Пермь приехали африканцы.

Большой интерес вызвала внеконкурсная информационная программа «Свежий взгляд», сформированная студентами-журналистами Пермского

государственного университета. Их незамутненный и не обремененный опытом насмотренности свежий взгляд должен был показать особенности мышления современных зрителей. Примечательно, что в результате студенческого отбора в список попали картины, в которых заметен акцент, связанный с борьбой в широком смысле слова: борьба со страхами, с обманом, противостояние образу Чужого и т.п.

А ведь идея борьбы отсылает к французским студентам, которые сорок лет назад приковывали себя к воротам Французской синематеки, демонстрируя солидарность с ее знаменитым директором Анри Ланглуа, которому грозило увольнение. Для тех студентов-шестидесятников культура (и, в частности, кинематограф) означала сопротивление. Сопротивление мещанской скуке, обывательским ценностям общества потребления. Символично, что в юби-



«Не от мира сего», режиссер Владимир Головнев

лей молодежной революции 68-го года молодые люди из Перми сделали лейтмотивом «Свежего взгляда» тему борьбы и преодоления.

По-своему свеж был и взгляд режиссеров, приславших свои картины на конкурс «Флаэртианы».

Одна из особенностей фильмов этого фестиваля заключается в особой близости автора и героя, а порой и прямой вовлеченности режиссера в повествование — либо через персональное участие, либо через закадровый авторский комментарий. И то, и другое, считают критики, инспирировано тем, что вот уже несколько лет кинематограф переживает переходный период, связанный с освоением новых информационных технологий. Цифровые камеры, легкие и почти незаметные, позволяют авторам быть ближе к своим героям. Эти маленькие помощники раскрепощают и героя — они для него такая же часть обычной жизни, как и прочие вещи.

С такой камерой можно притулиться в углу и снимать героев в пространстве малюсенькой комнатки, как это делает режиссер Оскар Перес (Испания) в фильме «Портной» (2007). Эту камеру можно взять с собой в путешествие в Нигерию и сойти на похоронах за обычного оператора траурных мероприятий, как это получается у Кевина Мерца (Швейцария) в картине «Великолепный выход» (2007). Наконец, ее можно повсюду носить с собой и использовать в качестве дневника, что и делают молодые парень и девушка — герои фильма «Вестербро» (2007) Михаэля Ноэра (Дания). Таким образом, можно снимать кого угодно и как угодно и — главное — находиться близко к герою.

При этом появляется большой соблазн — снимать самого себя. Таких картин становится все больше. Например, фильм «Как стать героем» (2007) режиссера Младена Матисевича (Сербия). Дожив до сорока лет, Младен понял, что за эти годы так и не снял ничего стоящего, и решил совершить геро-

ический поступок: принять участие в марафоне. Вышучивая себя, а через себя — окружающий мир, он провоцирует у публики тот целительный смех, который оказывается едва ли не главным героем этой картины.

Есть, однако, и фильмы, как будто только что снятые с полки фестиваля «действительного кино» «Кинотеатр.doc». Достаточно типична в этом отношении «Свадьба для чайников» (2007) режиссера Владимира Логинова (Эстония). Герои этой ленты — сам Владимир и его девушка Татьяна. Они готовятся к свадьбе и десять дней подготовки снимают на камеру. Дни идут один за другим, их разделяет анимационная вставка — порядковый номер. Кажется, автор надеется, что жизнь сама должна срежиссировать эти дни и «закруглить» их в художественный мир. Но этого не происходит. Автор, который

«Мать», режиссеры Павел Костомаров, Антуан Каттин

мог бы своей волей «положить конец» этой истории, предпочел уйти в персонажи и демонстрировать себя камере, не обременяя фильм режиссерским замыслом и лишь только предвкушая, как он встретится с собой на экране.

«Свадьба для чайников» не попала в конкурсную программу, она была показана в рамках спецпрограммы «Чудо семьи». Отборщики резонно отвергли ленту — она явно принадлежит к другому, не «флаэртианскому» течению, течению, сегодня активно дискутируемому.

Опять же из-за того, что техника стала повсеместно доступной, многие пробуют снимать кино, но немногие хотят учиться кинопроизводству — уповают на собственные силы. По рассказам режиссера Юрия Шиллера, такой своеобразный кинематографический нигилизм царит в Новосибирске. Там молодое поколение документалистов формирует свою эстетику. У опытных режиссеров, получивших образование во ВГИКе, эти процессы вызывают некоторую тревогу: как бы не оказались «сброшенными с парохода» наработанные традиции национальной кинематографической школы, входящей в пятерку ведущих школ мира. С другой стороны, не исключено, что именно эти независимые авторы сделают открытия, которые помогут кинематографистам идти в ногу с быстро обновляющимися технологиями.

Об актуальных экспериментах в рамках «флаэртианской» концепции говорит хотя бы тот факт, что в нескольких картинах конкурсной программы «Флаэртианы»-2008 сочетались кадры документальной, игровой съемки и анимация. Такого рода фильмы руководитель семинара «Флаэрти» Мэри Керр (США), посетившая фестиваль в Перми, называет «гибридами». За фильмами-гибридами Мэри Керр видит одно из направлений кинематографа будущего. Один из таких опытов — «Цианоз» (2007) режиссера Роксареш Гхаммагхами (Иран) — победил в номинации «Лучший короткометражный фильм». Здесь внутренний мир героя-художника раскрывают анимированные персонажи. Роксареш Гхаммагхами убеждена: «Документальный фильм не может выразить все, например внутренний мир героя. Анимация приходит на помощь режиссеру».

Несколько слов о содержательной составляющей. Как показал «флаэртианский» срез прошлогоднего документального кинематографа, современных режиссеров (независимо от поэтики) по-прежнему интересует тема мирового общежития. В позапрошлом году на фестивале в Перми работала спецпрограмма «Южнее Запада», в которую вошли картины европейских авторов об экзотических странах и обычаях. Судя по программе 2008 года, перед Европой, давно переставшей быть дамой голубых кровей, встал вопрос самоидентификации. В жилах европейцев сегодня течет смешанная кровь. Вот где берет начало интерес к культурам и этносам, частично интегрированным в Европу. Так, в фильме «Дочери Пальны» (2007) режиссер Кити Луостаринен (Финляндия) показывает историю индийской девочки, воспитанной родителями-финнами. Девочка рассуждает о современной семье, любви, благополучии. Себя она считает наполовину принадлежащей Финляндии, наполовину — Индии. В ней обе культуры прекрасно гармонируют. «Пальна», как говорится в фильме, означает «колыбель». Не о том ли хотел сказать автор, что эта индийская «пальна» — колыбель Европы?

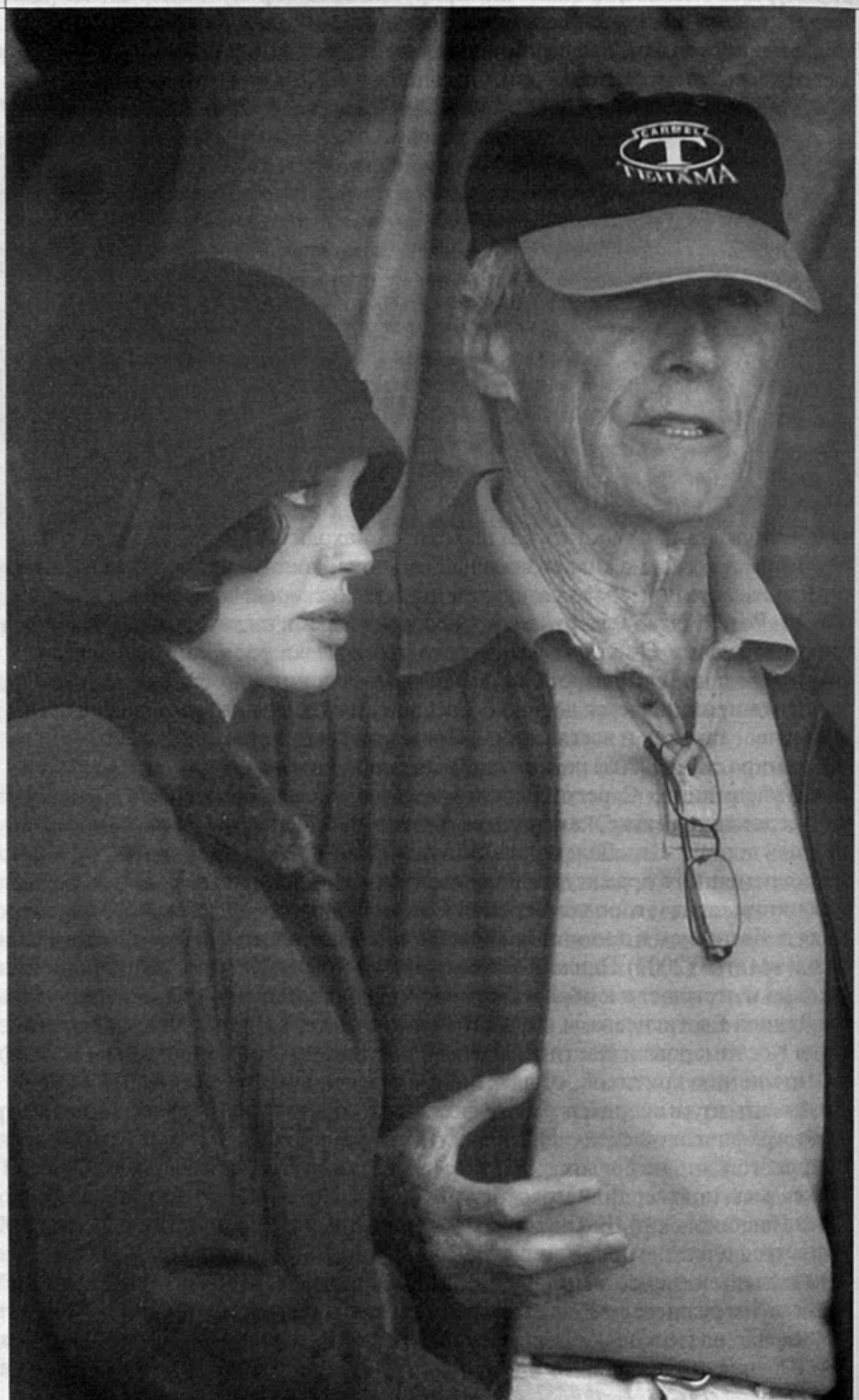
Столкновение миров происходит в картине «Великолепный выход» Кевина Мерца. Герой, отец которого родом из Нигерии, а мать — из Швейцарии, приезжает на похороны отца в Африку. И оказывается втянут в погребальный обряд с чуждыми и непонятными ему правилами. Своими опасениями в процессе подготовки и самих похорон герой делится с братом — режиссером и оператором фильма.

Своеобразный «обмен мнениями» происходит в фильме «Лакшми и я» (2007) режиссера Ништы Джайн (Индия). Ништа, получившая европейское образование, снимает фильм о своей домработнице Лакшми. Следуя за ней, режиссер ближе знакомит зрителей с традиционными кастовыми отношениями, в которых приходится крутиться ее домработнице. Автор, между тем, не остается только наблюдателем. Ништа приводит Лакшми на акцию протеста женщин, вынужденных работать без выходных, находится рядом, когда та рожает, а потом и вовсе ухаживает за малышом, пока Лакшми прибирает в ее доме.

Что касается интересов отечественных режиссеров, то, судя по спецпрограмме «Российская Флаэртиана», в последнее время взгляд их обращен в глубинку, в деревню. Пожалуй, для них это такой же вопрос и самоидентификации, и экзотики, как у европейцев. Только в России точкой отсчета и параллельным миром является деревня. То ли она находится на грани вымирания, то ли живет так, как и всегда жила? Прямого ответа не дает никто. Ни фильм «Не от мира сего» (2008) режиссера Владимира Головнева про двух «деревенских сумасшедших» Серегу и Валентина. Ни «Старая дорога» (2007) Александра Киселева про ветхие, как будто погрузившиеся в летаргический сон деревни вдоль дороги. Ни «Далеко от Лондона» (2007) Юлии Киселевой — фильм про современного драматурга Василия Сигарева, родившегося и выросшего в провинциальном городке Верхняя Салда. По итогам зрительского голосования победителем в программе «Российская Флаэртиана» стал титулованный фильм «Мать» (2007) Павла Костомарова и Антуана Каттина. Метафорически фильм отсылает и к образу Нонны Мордюковой в игровой картине «Мама» Дениса Евстигнеева, и к образу Родины-матери. В то же время героиня ленты Костомарова и Каттина — типичная женщина нашей страны.

По мнению критиков, «Флаэртиана» — это прецедент для России. Они не исключают, что в скором времени фестиваль обретет заметное влияние в кинематографической среде. И в Пермь потянутся ценители художественного неигрового кино из других городов. То, что потенциал для взлета у «Флаэртианы» есть, подтвердили и зарубежные гости. Председатель жюри режиссер Павел Павликовский (Великобритания) заметил, что преимущество Перми — в ее географическом положении: где-то в сердце России (куда сегодня устремлены взгляды и отечественных кинематографистов). Поэтому она интересна зарубежным режиссерам. Как минимум двое из них после окончания «Флаэртианы» еще на несколько дней задержались в Перми, чтобы погулять по городу и лучше его понять.

О П Ы Т



Анджелина Джоли и Клинт Иствуд на съемках фильма «Подмена»

КЛИНТ ИСТВУД:

«...пока не превращусь в рамоли»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЖАН-ПОЛЬ ШАЙЕ

Жан-Поль Шайе. От «Писем с Иводзимы» «Подмена» отличается серьезностью интонации и стилистической умеренностью. Фильм основан на подлинных событиях, имевших место между 1928 и 1935 годами. Вы слышали о них до того, как прочитали сценарий?

Клинт Иствуд. Никогда. Сценарий буквально заворожил меня историей героини Кристин Коллинз, которой пришлось пережить трагедию — исчезновение сына — и в процессе поисков столкнуться с откровенной коррупцией, царившей в полиции. Все это немного напоминало такие картины, как «Китайский квартал» или «Секреты Лос-Анджелеса», в них была подобная атмосфера. А поскольку речь идет о подлинных событиях, о подлинных преступлениях, сюжет кажется — или реально становится — более действенным, чем любая выдуманная история. Я старался не приукрашивать факты, не ретушировать правду, ничего не изобретать. Многие диалоги взяты из протоколов допросов и отчетов прессы.

Жан-Поль Шайе. Ваши фильмы часто рассказывают о коррупции, преступлениях, смерти, войне, несчастном детстве. Чем вы объясните такую склонность к мрачным темам?

Клинт Иствуд. Сам не знаю. Я не ищу темы специально, как вы полагаете. Просто считаю, что острые конфликты позволяют героям сталкиваться с препятствиями и преодолевать их. И это интересно показывать.

Жан-Поль Шайе. Почему вы выбрали на главную роль Анджелину Джоли?

Клинт Иствуд. Мы познакомились с ней, когда оба участвовали в программе Лэрри Кинга на CNN за полгода до начала съемок «Подмены». Продюсер «Подмены» Брайан Грейзер сказал, что Анджелина прочитала сценарий и проявила интерес, но я, мол, вправе выбирать кого хочу. Меня актриса потрясла в фильмах «Забирая жизни» и «Ее сердце». И я решил, что она идеально подходит для нашей картины. К тому же поразительно красива, и ее внешность, как мне кажется, соответствует стилю эпохи, в которой происходит действие картины. Анджелина превосходно подготовилась к съемкам, знала свою роль наизусть. Это очень умная актриса, часто подчиняющаяся своему инстинкту. Она предлагает интересные решения, и за исключением двух-трех случаев, когда мне пришлось ее как-то корректировать, на протяжении всех съемок она вела роль очень точно, не боялась раскрывать свои чувства перед камерой с первого дубля. С ней не теряешь время на поиск верной интонации или на разметку на полу. Наверное, работать с ней мне было легче, чем с другими актрисами, которые снимались в моих предыдущих фильмах, хотя ведь еще до начала съемок я не исключал, что ее огромная слава станет помехой в работе. Я сказал бы, от Анджелины исходит редкая при-

тягательная сила, присущая настоящим звездам, которых так любит снимать камера.

Жан-Поль Шайе. Летом в окрестностях Детройта вы снимали фильм «Гран Торино»...

Клинт Иствуд. Еще во время подготовки к съемкам «Подмены» мой партнер Боб Лоренц дал мне прочитать сценарий, поскольку полагал, что мне он может быть интересен. Я пришел в восторг и тотчас принял решение. «Гран Торино» — название фордовской модели автомобиля 1972 года, и, главное, эта модель — символ героя, которого я играю. Уолт Ковалски, вдовец, ветеран войны в Корее, проработавший пятьдесят лет на заводах Форда в штате Мичиган. Его дети с ним не общаются. Закоренелый расист, он с неприязнью наблюдает, как его квартал заполняют эмигранты из Лаоса, но после некоторых событий проникается симпатией к подростку-лаосцу, который связан с местными гангстерами и которого он выведет на путь истинный. Их отношения полны волнующих и драматических моментов. Если говорить коротко, это история искупления. Я был счастлив снова сниматься, тем более что играл довольно странного героя, человека моего возраста. Для таких, как я теперь, нет интересных мужских ролей. Мне казалось, что я понимаю героя и его заблуждения, ибо они знакомы мне самому. В какой-то степени он напоминает Фрэнки Данна из «Малышки на миллион». Этот тип принадлежит к поколению, выпавшему из жизни, он чувствует себя чужаком в современном обществе. Тем более что фильм политически абсолютно не корректный. Но мы не могли поступить по-другому: в таких сюжетах надо идти до конца, иначе фильм не имеет никакого смысла.

Жан-Поль Шайе. Вы собираетесь продолжать актерскую карьеру?

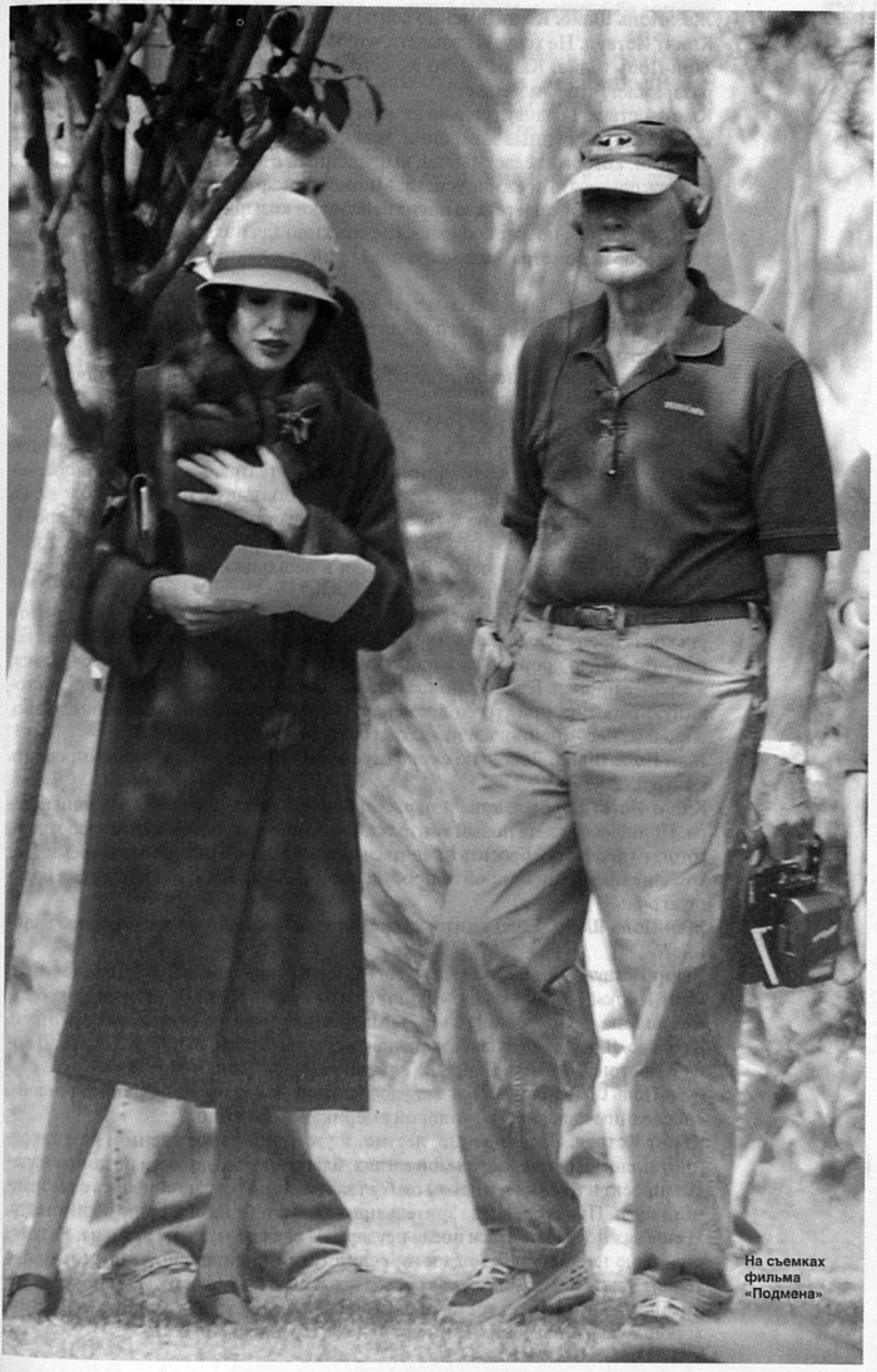
Клинт Иствуд. А почему нет? Иначе я перестану меняться. (*Смеется.*) Но пока что ограничусь режиссурой. В ней я чувствую себя спокойно.

Жан-Поль Шайе. Похоже, вы не намерены останавливаться. В марте 2009 года планируете снять в Южной Африке фильм «Человеческий фактор»... Испытываете ли вы шок в связи с событиями, о которых рассказано в сценарии?

Клинт Иствуд. Нет. Действительно, нет. Я стараюсь реагировать на сюжеты, которые мне нравятся, без какой-либо задней мысли и без предубеждения, без всяких установок — политических, идеологических. Есть интересный и уникальный сюжет — я берусь за него. Действие «Человеческого фактора» разворачивается в 1995 году после апартеида, когда президентом становится Нельсон Мандела и когда страна готовится к Кубку мира по регби. Мы видим, как новому президенту удается объединить страну, примирить белых и черных, призывая граждан поддержать команду «Спрингсбоксов», которая, вопреки прогнозам, победит фаворита — команду Новой Зеландии. Эта победа внушит всему народу гордость, что позволит Манделе проводить более гармоничную социальную политику.

Жан-Поль Шайе. Мы беседуем в конторе компании «Мальпаисо» — это название впервые появилось в титрах в 1968 году. Как вы оцениваете прошедшие сорок лет и чем больше всего гордитесь?

Клинт Иствуд *(после некоторого раздумья).* Горжусь тем, что сумел контролировать свою судьбу и, в значительной степени, — свою карьеру. Иначе я бы ничего не добился. Когда я начал снимать свой первый фильм, еще не наступило время, когда актеры встали по другую сторону камеры. Студия сомневалась, и меня заставили играть в фильме, оплатив мое участие как актера и не положив мне никакого гонорара за режиссуру. Я понимал, что должен доказать свои способности и добиться приличного результата. Успех позволил мне поработать в дальнейшем над собственными проектами. Я ни о чем не жалею. Даже о том, что согласился без всякого восторга сделать несколько картин по заказу студии. Интересно, что они — к тому же — провалились в прокате.



На съемках
фильма
«Подмена»

Жан-Поль Шайе. Какие именно ленты вы имеете в виду?
Клинт Иствуд. Не хочу их называть, чтобы не навредить кому бы то ни было.
Жан-Поль Шайе. Какое место вы сегодня занимаете в Голливуде? Что вас раздражает, что вам мешает?
Клинт Иствуд. Голливуд сильно изменился. Теперь главное там — бизнес. Мне кажется, что крупные компании, напуганные первыми — пятничными — сборами, которые делает фильм, выпущенный в прокат, предпочитают вновь и вновь повторять прежние успехи. Множество картин предназначено для подростков, для тех, знаете, кто носит бейсболки козырьком назад. Не имею ничего против них, но и не собираюсь делать кино для них. Мне кажется, что зритель после просмотра фильма должен прийти к каким-то очень важным для себя выводам.
Жан-Поль Шайе. Вы испытывает ностальгию по прошлому?
Клинт Иствуд. Нет. Никогда прежде не вздыхал по прошлому и не собираюсь делать это сегодня.
Жан-Поль Шайе. Вы помните день, когда впервые переступили порог Голливуда?
Клинт Иствуд. В 1952 или 1953 году. Я получил грант на обучение, который выдавали тем, кто отслужил в армии, и записался в Сити-Колледж в Лос-Анджелесе. Один из приятелей занимался тогда на театральных курсах и посоветовал мне тоже поступить туда. Мне бы это никогда не пришло в голову, но я подумал: а почему бы нет? Постепенно мне стали давать небольшие роли.
Жан-Поль Шайе. В 1954 году вы подписали контракт с «Юниверсал» с гонораром 75 долларов в неделю. Вас сняли в нескольких сериалах серии «Би». Какие задачи вы тогда перед собой ставили?
Клинт Иствуд. В первую очередь — выжить в качестве актера. Я знал, что это рисковая профессия, но она мне очень нравилась. Где-то в глубине души я верил, что сумею прорваться и найду свое место. Но когда и как это случится, я заранее не знал. Главная моя задача заключалась в том, чтобы иметь постоянную работу и прийти со временем к более значительным ролям. Одно, впрочем, несомненно: я и не мечтал стать режиссером.
Жан-Поль Шайе. Довольно скоро студия «Юниверсал» отказалась продлить контракт с вами...
Клинт Иствуд. Я был, конечно, расстроен. Но такое случается в жизни актера. Пришлось искать новый контракт. В течение полугода я был безработным, готовым подчас все бросить и заняться другим делом. Трудное было время. Потом мне предложили пройти пробу для сериала на CBS, где я получил большую роль.
Жан-Поль Шайе. Расскажите, какие картины оказали на вас большое влияние?
Клинт Иствуд. Мне было лет двенадцать, когда отец повел меня на фильм «Сержант Йорк». Потом помню «Лучшие годы нашей жизни», «Как зелена была моя долина», «Сокровище Сьерра-Мадре», которые, не скучая, могу смотреть и сейчас. Я рос, восхищаясь картинами Джона Форда, Хоуарда Хоукса, Джона Хьюстона, Фрэнка Капры, Уильяма Уайлера, Билли Уайлдера.
Жан-Поль Шайе. Вам доставляет удовольствие, когда вас называют «легендой», «последним классиком», «опорой американского кино»?
Клинт Иствуд. Это, конечно, лестно, и уж лучше такое клеймо, чем какое-нибудь еще! Но главное, на мой взгляд, благополучно довести до конца начатый проект в том виде, в каком он был задуман, ни разу не сбиваясь с выбранного пути. Приятно, когда зритель приходит к тебе на свидание в кинотеатр. И еще важно не сдаваться после неудачи. И сделать нужные выводы. Разумеется, мне не доставляет радости, если студии и финансисты по моей вине терпят убытки. Но... иной раз судьба все решает по-своему. Ты спокоен, если знаешь, что сделал все как надо и не в чем себя упрекнуть. Как известно, хорошие картины часто не имеют успеха, а у плохих он есть.

Жан-Поль Шайе. По мнению критиков, вы давно вправе считать себя автором своих картин.

Клинт Иствуд. Я не знаю, вправе ли я так себя называть. Мои фильмы — это плод труда многих людей, больших съемочных групп, и с моей стороны было бы бессовестно приписывать себе чужие заслуги. В общем, я сказал бы, что режиссер — это человек с флагом впереди войска: он ведет своих солдат на штурм крепости. Иногда ему это удается, иногда нет.

Жан-Поль Шайе. Два из пяти ваших «Оскаров» стоят на полке в соседнем кабинете. А где остальные?

Клинт Иствуд. Дома. (*Смеется.*) Вместе с французским «Сезаром» и орденом Почетного легиона.

Жан-Поль Шайе. Что они значат для вас?

Клинт Иствуд. Не знаю. (*Задумывается.*) Получить такие награды приятно. Они — свидетели долгого пути. Однажды просыпаешься и вспоминаешь, что тебе семьдесят восемь лет. Время незаметно пролетело. Только вчера, смеясь, я сказал жене Диане: «Какой черт меня дернул снять подряд три фильма за такое короткое время?» Могу ответить: мне нравится эта работа, она доставляет мне удовольствие. Видите, как все просто! В жизни наступает момент, когда потребность снимать становится все более настойчивой. А почему — никто не знает... Это факт, и всё тут.

Жан-Поль Шайе. Вы ведь вполне можете уйти на пенсию, проводить все время в семье или на площадке для игры в гольф...

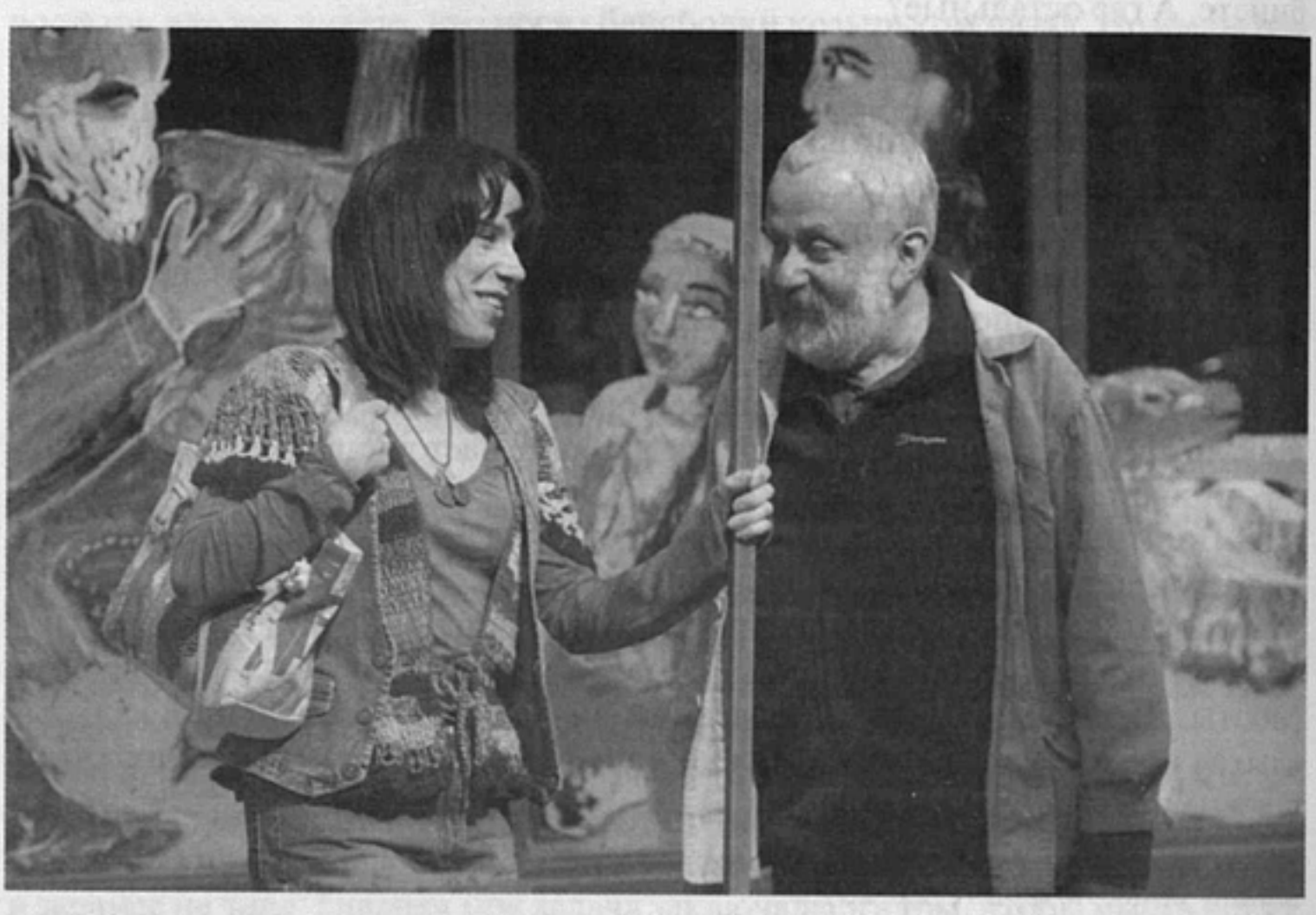
Клинт Иствуд. Действительно. Но, как я уже сказал, не вижу причин остановиться, пока нахожу оригинальные сюжеты и пока мне нравится сам процесс работы. Джон Хьюстон снял последний фильм, сидя в инвалидной каляске, вдыхая кислород из баллона. Можно и так работать. Я намерен продолжать, пока не превращусь в рамоли.

Studio, 2008, novembre, № 251

Перевод с французского А.Брагинского

ДЕЙВ КЭЛХОУН

Девушка в ярких красках



Майк Ли на съемках фильма «Беззаботная»

«Позвольте мне рассказать вам кое-что об учительстве», — говорит угрюмый Скотт (Эдди Марсан) кипящей энергией Поппи (Салли Хокинс) в фильме Майка Ли «Беззаботная» («Беспечная»). Оба они учителя, только каждый в своем роде. Тридцатилетняя Поппи работает в начальной школе, а Скотт — инструктор по вождению. Но здесь сходство между двумя этими лондонцами и кончается: их отношение к жизни диаметрально противоположно, и вряд ли они могли бы встретиться, если бы уроки вождения не свели их в тесном замкнутом пространстве автомашины, напоминающем комнатушки, в которых разворачивается действие других фильмов Майка Ли — от «Грустных моментов» (1971) до «Сладостей жизни» (1990) и «Секретов и обманов» (1996). Коротко говоря, Поппи видит в людях лучшее, а Скотт худшее.

Мало-помалу на фоне ворчливых замечаний Скотта по поводу событий 11 сентября и иммигрантов все яснее становится его нежность к Поппи, превращающаяся в одержимость. Его резкость и непредсказуемость как будто бросают вызов стойкости характера Поппи, проверяют на прочность ее привычку идти по жизни с улыбкой. С точки зрения драматургии Скотт становится зеркалом Поппи. Мы видим его только рядом с ней во время уроков, все остальное экранное время режиссер показывает ее то на работе, то с подружками, то постигающей искусство фламенко и даже на сеансе лечебного массажа.

«Беззаботная» — это новая для Ли территория, нескрываемо оптимистичная комедия. Однако если обратиться к памяти, это будет поверхностный и скороспелый вывод. В своем интервью, данном мне после одного из просмотров, Ли признался, что устал от поспешных реакций. «Говорят, что это весьма неожиданно для такого мрачного типа, как я, — сказал он, перефразируя слова одной из рецензий, появившихся после премьеры фильма на Берлинском кинофестивале, где Салли Хокинс получила «Серебряный лев» как лучшая актриса. — Это настолько смехотворно, что я даже не сержусь».

Действительно, «Беззаботная» резко отличается по тону от последних фильмов Ли — «Все или ничего» (2002), печальной истории из жизни обитателей южной окраины Лондона, или «Веры Дрейк» (2004) о нежелательных беременностях и нелегальных абортах. Но если заглянуть подальше в прошлое и вспомнить «Кутерьму» (1999) о либреттисте Гилберте и композиторе Салливане, станет ясно, что для этого режиссера смешное не всегда рождается из трагического. В этой связи любопытно сопоставить юмор в «Беззаботной» с другими его фильмами. В сравнении с истерическими нотами его последней комедии «Сладости жизни» в «Беззаботной» серьезное и смешное сочетаются тоньше и изощреннее. Здесь гэги более изысканны и чаще носят ситуационный характер, а не вытекают из особенностей персонажей. Достаточно сравнить сцену на сеансе массажа или на уроке фламенко в «Беззаботной» с юмором в «Сладостях жизни», где смех вызывает забавный Обри (Тимоти Сполл) с его нелепыми американизмами, солнцезащитными очками и бейсболками. Поппи рождает смех, но в ней самой ничего забавного нет. Она дает нам возможность не только посмеяться, но и задуматься.

Существует и более глубокое родство между «Беззаботной» и предыдущими фильмами Ли. Это прежде всего постоянный мотив учения — не важно, чисто ли это формальная деталь или искреннее стремление к знанию того или иного персонажа, а также использование героев, которые занимаются преподаванием или опекой. Далее — интерес к окраинам. Исследование характеров людей, в чью жизнь вторгаются посторонние. Внимание к молодежи, в частности, проблема ее отношения к ответственности. Динамика отношений между Скоттом и Поппи напоминает коллизию отношений так же несхожих персонажей — гуляки Питера (Эрик Аллан) в «Грустных моментах» и гостей в доме Сильвии (Энн Рейт) или несчастной, униженной миссис Бендер (Эдна Доре) в «Больших надеждах» (1988), вынужденной сидеть в обществе заносчивых соседей, принадлежащих к высшему классу. Все это составляет самую суть внимательнейшего погружения Майка Ли в среду низшего слоя британского общества.

Необычно в «Беззаботной» то, что интерес режиссера фокусируется в данном случае на одном персонаже, силой которого движется сюжет. Здесь напрашивается сравнение с фильмом «Обнаженная», который начинается с того, что Джонни (Дэвид Тьюлис) нападает на женщину в темном переулке северного Лондона, а заканчивается сценой с жестокими играми в квартире его бывшей подружки Луизы (Лесли Шарп). Если «Беззаботная» — оборотная сторона «Обнаженной», то прежде всего это проявляется в изменении общей тональности фильма на прямо противоположную: в новом фильме на месте прежней основы для пессимистического нигилизма Джонни появляется основа для оптимизма Поппи. В «Обнаженной» Джонни задает вопрос Софи (Кэтрин Картлидж): «Тебе когда-нибудь приходило в голову, что все лучшее в твоей жизни позади, а впереди тебя ждут немощь и ад?» Жизнерадостный идеализм Поппи сформулирован в ее словах, обращенных к ученикам: «Как здорово было бы уметь летать, правда?» Различия двух этих фильмов подчеркиваются контрастом между мрачной цветовой палитрой и обилием ночных сцен в «Обнаженной», с одной стороны, и визуальным пиршеством «Беззаботной» с ее яркими красками, созвучными кричащим платьям Поппи, — с другой.

Тот факт, что «Беззаботная» стала портретом главной героини на фоне второстепенных персонажей, частично обусловлен желанием Ли выстроить историю вокруг Поппи в исполнении Салли Хокинс. «Мне хотелось изобразить женщину с именно ее энергией, юмором и глубиной, — говорит Ли, но в то же время подчеркивает: — Тем не менее это такой же мой ансамблевый фильм, как и все остальные». Действительно, и Алексис Зегерман в роли ее соседки Зои, и Сильвестра Ле Тузель в роли ее коллеги Хитер своей игрой добавляют глубины характеру Поппи, подчеркивая ее искренность и дружелюбие в общении. Ли говорит: «Единственное, что выделяет эту картину, — то, что за исключением двух незначительных эпизодов в ней нет параллельного действия.

Действие сосредоточивается на том, что происходит с Поппи, а даже в «Обнаженной» второстепенным персонажам предоставлено гораздо больше места, чем обычно у меня бывает».

И «Обнаженная», и «Беззаботная» — это городские фильмы, в то время как действие фильмов «Грустные моменты», «Взрослые» (1980), «Сладости жизни», «Секреты и обманы» или пьесы Ли «Вечеринка у Абигайль» (1977) происходит в пригородах. И все же Ли не может удержаться от искушения совершить путешествие за город: Поппи с младшей сестренкой Сузи (Кейт О'Флинн)

«Беззаботная», режиссер Майк Ли

и Зои едут в Сатенд-он-Си, чтобы провести сутки с ее замужней беременной сестрой Хелен (Кэролайн Мартин). Это отсылает нас к поездке Сирила (Фил Дэвис) и Ширли (Рут Шин) из «Больших надежд» к их преуспевающей сестре Валери (Хитер Тобиас) или к тому эпизоду в «Тем временем» (1983), когда безработный Колин (Тим Рот) отправляется, чтобы помочь по дому своей состоятельной тетке Барбаре (Марион Бейли), убегая от убожества восточного Лондона. Подобные путешествия служат Майку Ли для того, чтобы показать: материальное благополучие и истинное счастье членов одной семьи нередко не одно и то же.

«Я постоянно пытаюсь вырваться за пределы окраин, что происходит не только в моих фильмах: подобное случилось и в начале моей собственной жизни», — говорит Ли, который вырос в Сэлфорде, южном предместье Манчестера. В интервью, вошедших в книгу «Майк Ли о Майке Ли», он рассказывает о том тягостном чувстве, которое рождали у него ограниченность горизонта и отсутствие юмора его матери, и о том, как собственный опыт отразился на его первых экранных работах — «Грустные моменты» и «Тяжелая работа» (1973). Ли говорит, что последний снятый для телевидения фильм, где Лиз Смит играет миссис Торнли, трудягу, которая служит приходящей прислугой в доме состоятельной еврейки, он поставил непосредственно по воспоминаниям своей юности.

Однако конфликт, который исследует режиссер в эпизоде, когда Поппи навещает Хелен, касается не столько классовых или материальных аспектов, сколько проблем, связанных с тем, как проживать свою жизнь в определенном возрасте. Хелен считает, что сестра слишком безответственна для своих лет, о чем напрямик и заявляет. И здесь в полной мере проявляется характер Поппи — сильный, не зависящий от обстоятельств. Она умеет постоять за себя: «Мне нравится моя жизнь. Да, она порой нелегка, но это моя жизнь».

В этом эпизоде обнажается главная тема творчества Майка Ли — попытка вторжения на территорию, где не каждому из персонажей по силам существовать. Для Софи в «Обнаженной», вынужденной противостоять негодяю —

квартирному хозяину, это оборачивается насилием. Для Лоренса (Тим Стерн) из «Вечеринки у Абигайль», который не смог выдержать бремени неравного брака с властной и энергичной Беверли (Элисон Стедман), — смертью от инфаркта. Но чаще всего его персонажи просто пасуют перед обстоятельствами, как умная, но психически слишком уязвимая Сильвия в «Грустных моментах», которая бессильна перед грубым натиском. И новобрачная Мэнди (Лесли Мэнвил) в фильме «Взрослые» не находит сил, чтобы пресечь назойливое вмешательство в ее жизнь сестры Глории (Бленда Блетин).

«Все или ничего», режиссер Майк Ли

Конфликт взрослого возраста и ответственности, о котором говорит Хелен, заявляет о себе с самого начала «Беззаботной» и является главным мотивом фильма. Мы видим Поппи пьяненькой на вечеринке и только потом к собственному удивлению узнаем, что она учительница. В «Больших надеждах» мы наблюдаем, как Сирил пытается примирить свой взрослый цинизм с социалистическими идеалами своей юности. («Он написал правду», — произносит он у могилы Маркса на Хайгейтском кладбище). А в «Карьеристках» мы сначала видим Ханну (Кэтрин Картлидж) и Энни (Линда Стедман) бесшабашными студентками, а шесть лет спустя — разочарованными труженицами.

Но не следует придавать слишком большого значения беззаботности и постоянной улыбчивости Поппи. Есть основания полагать, что не все в ее жизни так радужно, как краски в ее одежде. Разве мы не видели этой маски мнимой оживленности на лицах других персонажей Майка Ли, например Беверли в «Вечеринке у Абигайль»? Характерно, что когда ближе к финалу у Поппи начинается любовный роман, ее макияж становится не таким ярким, а побрякушки не столь кричащими, как будто намекая на то, что теперь ей уже нет нужды так стараться, чтобы показать свою жизнерадостность и защитить — предъявить свою индивидуальность. Глубже всего сущность ее характера проявляется в ночном эпизоде с бомжем. Здесь она обнаруживает то интуитивное понимание чужой беды, которое доступно не каждому. А то, что она потом никому из друзей не рассказывает о своем ночном приключении, говорит о том, что она прячет от них то ощущение собственного несчастья, которое только теперь вполне осознала. Этот эпизод проливает новый свет на ее шутовское поведение на столе массажиста, когда она пытается скрыть за бравадой свою боль.

Многие фильмы Майка Ли очень точно характеризуют свою эпоху. «Тем временем» — это исследование общества времен массовой безработицы начала 80-х. Телефильм «Четыре дня в июле» (1984) фокусируется на религиоз-

ной вражде в Северной Ирландии. «Большие надежды» рисуют угасание социалистического мировоззрения. «Сладости жизни» посвящены эпохе тэтчеровского менеджеризма. Но есть и другие фильмы, где ощущение современности воплощается в самих персонажах, в их взаимоотношениях с окружающими людьми. «Беззаботная» принадлежит именно к этой категории. Чтобы понять то, что тут сказано о духе времени, нужно отойти от сюжета и внимательнее вглядеться в саму Поппи. Она современная горожанка, легко чувствующая себя как с друзьями, так и с родными, умеющая сочетать работу и от-

«Вера Дрейк», режиссер Майк Ли

дых, осознающая свое одиночество, но сохраняющая романтические идеалы. Политическое Ли вытаскивает из личностного. «Не думаю, что «Беззаботная» в меньшей мере политический фильм, чем другие мои картины, — настаивает он. — Здесь столько же говорится о жизни и о том, как с ней справляться, как и во всем, что я снимал прежде».

Одна из тем, к которой Ли обращался раньше и которая явственно звучит теперь, — это образование или воспитание. Возьмем, к примеру, заикающегося, но при всей своей робости достаточно напористого Питера, учителя в «Грустных моментах», который задирает хиппового дружка Сильвии, проверяя его умение читать. Или мистера Бутчера (Сэм Келли), консервативного учителя из «Взрослых» с его нездоровой требовательностью к ученикам. Или социального работника с его почерпнутыми из книг подозрительными теориями в фильме «Дом, милый дом» (1982). Но Поппи в качестве учительницы представлена как раз в весьма благоприятном свете. Она искренне заботится о своих учениках и даже в пабе рассуждает о влиянии Playstation на их умы, о родительском давлении и прочем. «Это меня прямо в ярость приводит», — с возмущением говорит она. Ли поясняет: «Везде можно найти таких, как Поппи, — доброжелательных, терпеливых, заботливых воспитателей, любящих детей. Мы живем в суровом мире, это правда, и у нас есть причины для пессимизма. Но на земле есть труженики, которые изо дня в день безропотно продолжают делать свое дело».

Работу над фильмом Ли начинает с длительного подготовительного периода, во время которого он изучает среду, в которой обитают его персонажи, и собирает материал для сценария. Как он рассказывает в книге «Майк Ли о Майке Ли», к этому методу он пришел еще в 1971 году во время работы над «Грустными моментами», после того как несколько лет проработал в театре, в том числе в Королевском Шекспировском. Эффективность этого метода в одних фильмах проследить легче, в других — труднее. Цель репетицион-

ного периода заключается в том, чтобы внести в сценарий моменты, которые выявляются в характерах персонажей в этом процессе, чтобы на их основе структурировать композицию. Например, кульминация «Секретов и обманов» родилась благодаря тем актерским эмоциям и той информации, которые проявились на семейной встрече, когда выяснилось, что гостья Гортензия (Марианна Жан-Батист) — вовсе не коллега Синтии (Бленда Блетин), а ее дочь, которую она отдала на удочерение тридцать лет назад. Похожие взрывные моменты семейных посиделок присутствуют и в других фильмах — в «Больших надеждах» и «Взрослых», а также в картине «Вера Дрейк», где воскресный обед прерван стуком полицейских в дверь и становится известно, что Вера (Имелда Стонтон) занимается подпольными абортами. Ли с воодушевлением рассказывает о том, как репетируются подобные сцены, на подготовку которых иногда уходят целые месяцы. Иногда Ли сталкивает импровизационные моменты, с удовольствием наблюдая, какой в результате возникает фейерверк. Так было, например, с эпизодом в «Карьеристках», когда Ханна и Энни встречаются со старыми знакомыми.

В «Беззаботной» дело обстоит иначе, хотя Ли удачно скрывает подноготную творческого процесса за последовательностью эпизодов, не приводящих к взрыву. По его словам, он использует здесь «не причинно-следственный способ повествования, а кумулятивный нарратив, который создает атмосферу и обрисовывает характер Поппи». Как и в «Обнаженной», отсутствие здесь параллельного действия лишает режиссера возможности перенести на персонажи эффект кульминационных моментов предыдущего эпизода. В результате эпизод «Последний урок вождения», который мог стать окончательным выяснением отношений Поппи и Скотта, по словам Ли, «становится — с точки зрения кульминации — пустым звуком: он вторичен по сравнению с главной задачей фильма — углубить наше понимание Поппи, добавить нечто важное к той информации, которая постепенно проявлялась через ее поведение».

Не в привычке Майка Ли распространяться о планах на будущее, но в конце нашей беседы он не без грусти посетовал, что не умеет работать иначе, чем обычно, то есть приступать к работе над фильмом без сценария, без утвержденного актерского состава, полагаясь на то, что идеи и характеры родятся в ходе долгих репетиций, — а это означает финансовый риск и, стало быть, проблемы с продюсированием. Он говорит, что рамки бюджета в пять-шесть миллионов фунтов стерлингов держат его в тисках. «Я отчаянно боюсь выйти за пределы сметы. Мне хотелось бы взяться за нечто более масштабное, попробовать свои силы с большим размахом. Но меня удерживает скудное финансирование. Я очень долго пытался снять фильм о Тёрнере. Это фантастический характер, это невероятные визуальные возможности, но такая картина очень дорого обойдется, и мне так никого и не удалось заинтересовать своим замыслом».

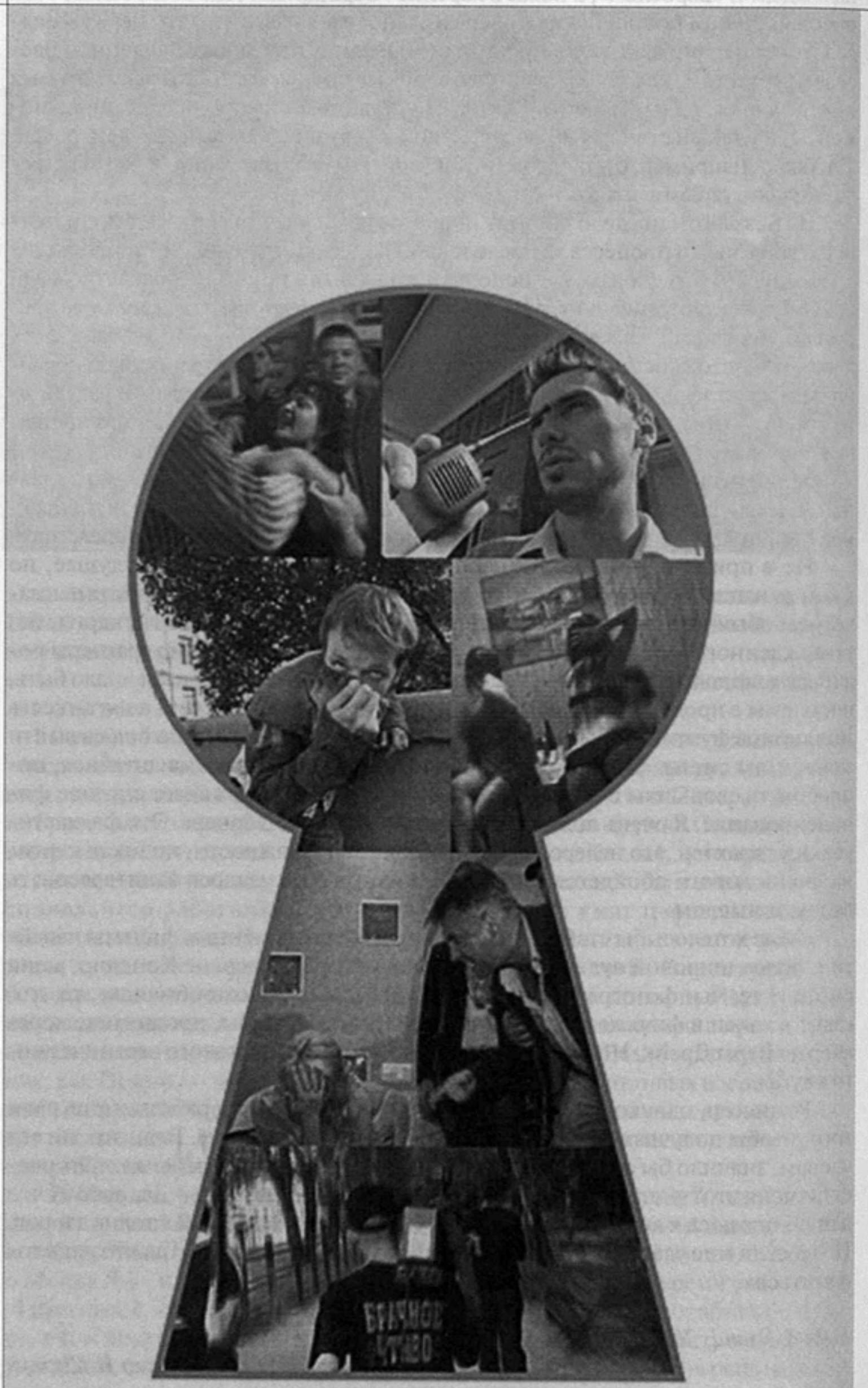
«Мне хотелось бы ставить и более крупные современные фильмы и выйти к более широкой аудитории, — продолжил режиссер. — Конечно, меня смотрят те, чьи фотографии я использовал в «Секретах и обманах», те, кто ездит в такси в фильме «Все или ничего», или женщины, прошедшие через аборты Веры Дрейк. Но мне ужасно хочется вырваться из этого ограниченного круга».

Режиссер, однако, не стремится изменить свой метод работы лишь ради того, чтобы получить более значительное финансирование. Ведь это, по его словам, значило бы выплеснуть из ванны вместе с водой и ребенка. «Огорчает ли меня это? — спрашивает Майк Ли сам себя и отвечает: — Да, потому что я приближаюсь к концу путешествия. Мне шестьдесят пять. Я вполне здоров. Но вряд ли мне удастся поставить еще много-много фильмов. Так что надо торопиться».

Sight & Sound, 2008, May

Перевод с английского Н.Цыркун

M E D I A



Телепрограмма «Брачное чтиво» (ДТВ)

ВЕРА ЗВЕРЕВА

Телевидение понижающего стандарта

Статус современного отечественного телевидения противоречив: о его продукции в медиа высоко отзываются в основном сами производители и трансляторы программ. В то же время, несмотря на впечатляющие показатели рейтингов, в представлении многих россиян нынешнее ТВ заслуживает серьезной критики, работает совсем не так, как им бы хотелось. В публичных дискуссиях звучат суждения о том, что телевидение устарело, смотреть его часто стыдно, а интерес зрителей к телесериалам, шоу и новостям — чуть ли не знак несамостоятельности их мышления. При этом вспоминаются как действительные функции телеканалов и те, за которые должны были бы отвечать другие институты государства и общества. От производителей телевизионных программ в приватной беседе можно услышать, что сами они практически не смотрят телевизор и выпускают свою продукцию «для народа», «для них», «для людей другого сорта», чьи вкусы, безусловно, невзыскательны, а интересы большей частью низменны и тривиальны.

В результате свойства, приобретенные нашим ТВ в 2000-е годы, в общественном сознании переносятся на телевидение как таковое. Это средство коммуникации в России продолжает быть более распространенным, массовым и доступным медиумом, чем любые другие СМИ и Интернет. Однако оно постепенно теряет содержательную привлекательность; за ним закрепляется репутация оболванивающего население «ящика», орудия пропаганды.

Многие интеллектуалы в последнее время вообще отказываются иметь дело с телевидением — интересоваться положением дел в этой сфере. Они заведомо отдают ее на попечение тех, кто рассматривает телевидение как непосредственный источник прибыли или как средство идеологического контроля. Махнуть рукой на ТВ — значит отказаться от попытки побороться за смыслы именно в той области, которая связана с их ежедневным производством для самой широкой аудитории.

Однако ТВ как средство коммуникации не обречено ни на насилие над зрителем, ни на низкий уровень программ. Сегодняшнее российское телевидение воплощает в себе не столько свойства медиума самого по себе, сколько характеристики производящей его системы.

Успешность и качество

Первым и часто единственным критерием оценки продуктов массовой культуры в сегодняшней России считается их рейтинговая успешность, способность окупаться. Другие критерии, в частности качество, к телевизионной продукции применяются гораздо реже. Массовая культура между тем обладает боль-

шим дидактическим потенциалом. Это значимый механизм социализации человека, трансляции норм, стилей поведения, представлений о том, каким должно быть общество, что такое «обыденное», как оно строится. Описывая мир, в котором хотелось бы жить, мы выбираем те или иные его определения, характеристики. Именно они и должны применяться к продуктам массовой культуры, которые этот мир ежедневно создает.

Известно, что потребители массовой культуры в России «для души» с интересом читают и смотрят произведения, ставшие классикой. Отдыхают за чтением детективов Агаты Кристи, просмотром фильмов Гайдая и Рязанова, экранизаций Булгакова и Достоевского... Иными словами, для своего удовольствия они часто выбирают вполне качественные и часто очень *хорошие* продукты — фильмы, тексты, которые при этом транслируют «правильные» представления о мире, в котором возможно и хочется жить.

Но если российские читатели и зрители способны предъявить такие запросы к массовой культуре прошлого, то почему все эти критерии гораздо реже применяются по отношению к современной отечественной продукции такого рода?

В данном случае порядок вещей, существующий в российской культурной индустрии, претендует на то, чтобы выглядеть обязательным и всеобщим. *Система* производства медийных текстов пытается убедить людей в том, что успешность — это основной критерий оценки, а средний, часто довольно низкий уровень — это то единственное, на что массовая культура в принципе способна.

В последние годы российским потребителям постоянно сообщается импульс: любить надо то, что уже имеется в наборе, и считать это самым лучшим. Механизм продвижения культурных продуктов (и иных, политических, экономических, социальных) предполагает масштабную «раскрутку» проходного как лучшего при полном блокировании критических оценок, голосов извне, которые могли бы если не доказать, то высказать гипотезу: «король голый». В такой системе достаточно просто отучиться различать качественные и плохо сделанные смысловые тексты.

В антиутопическом рассказе Уильяма Тенна «Нулевой потенциал» политическая система в мире начала работать так, что люди стали голосовать не за лучшего кандидата, а за самого среднего, простого парня, того, который «как все», не выделяется, ничем особенно не хорош и понятен каждому. В итоге общество деградировало и полностью выродилось, потому что, сознательно отказавшись от сложности и усилия, оно стало опускаться на все более примитивные ступени.

Часто кажется, что на современном российском телевидении складывается похожая ситуация. Зрители постепенно приучаются считать хорошим то, что им показывают, хотя, конечно, тоска по качественным программам у них остается. Это видно по их отзывам: несмотря на то, что нынешние программы оцениваются позитивно, они сравниваются с образцами «того, что было раньше», и неизменно им проигрывают. В российской культуре идет постоянный, но совсем не отрефлексированный процесс *приучения зрителей к понижающему стандарту*.

Производители и трансляторы телевизионного контента в целом заинтересованы в таком положении дел. Они ведь работают в рамках, в сущности, закрытой системы. Здесь видится большая проблема российского телевидения и, шире, способов производства российской массовой культуры. Телевизионная система не пропускает «чужих», все делается «своими». Внутри нее есть разные конкурирующие группы, но сама принадлежность к ним подразумевает лояльность к системе в целом, некритическое отношение к продукции «своих».

Какие способы регулирования есть у такой системы? Прежде всего, она управляется при помощи рейтинга, свидетельствующего о подчас кажущейся популярности той или иной программы у зрителей (часто — в отсутствие

достойной альтернативы)[1]. Но помимо него важен еще один механизм регулирования, который почти отсутствует в российской практике 2000-х. Можно предположить, что он мог бы находиться в сознании членов профессионального сообщества. В условиях открытой системы и свободной конкуренции должно быть выгодным производить качественный продукт. Способность делать его призвана вызывать уважение у коллег-профессионалов. На отечественном телевидении пока, к сожалению, действует совсем другая логика. Уважения заслуживают в первую очередь те авторы и продюсеры проектов, кто

Ток-шоу «Малахов+» (Первый канал)

сумел сделать их прибыльными, а продукция, которая приносит такой доход, автоматически расценивается уже как хорошая и качественная. Вследствие этого рейтинговый формат начинает тиражироваться поточным образом. Такая система размывает все представления об оценке работы и профессиональном стандарте. А это, в свою очередь, не может не сказываться на обеднении профессии.

Еще один значимый механизм регулирования медиасферы — мнения независимых экспертов. В российской культуре телевизионные критики малочисленны и часто зависимы, поскольку встроены в систему лояльных медийных холдингов — «своих». Входя в нее, они уже не могут откровенно высказываться о содержании телевизионных программ. Нередко телевизионные обозреватели, оценивающие новые сериалы или шоу, в прессе и на радио хвалят то, что идет на волне рекламной «раскрутки». Когда она спадает, то они же запоздало признают, что на самом деле проект оказался неудачным.

Таким образом, в отечественной медиакультуре сложилась закрытая система производства, распространения и оценки телевизионных программ, для которой вопрос о качестве во многом третьестепенен.

«Зритель не поймет»

Говоря о приучении зрителей к понижающему стандарту, имеет смысл различать два фактора. Первый — пропускная способность медиа, а второй — ее специфика на российском телевидении.

[1] Механизм его работы подробно разбирал Д.Б.Дондурей. См., например: Дондурей Д. Рейтинг, взгляд изнутри. http://www.kommentarii.ru/comment/1177/121 ; Рейтинг как инструмент конструирования реальности. — В сб.: «Российское телевидение между спросом и предложением». Под ред. А.Качкаевой. М., 2007, т. 1.

В 1985 году в своей книге «Развлекая себя до смерти» американский исследователь Нейл Постман писал о том, что каждое средство коммуникации способно транслировать определенные типы значений[2]. Так, индейцы, желая передать какие-то послания, обменивались дымовыми сигналами костров. Для передачи определенного рода сообщений, например философских концепций, дым от костра не подходит. В то же время книга — в отличие от визуального знака — не адаптирована для мгновенной передачи информации.

Телевидение тоже обладает своей специфической пропускной содержательной способностью, которую нужно понимать и уметь использовать. Оно ориентируется на уровень понимания «чуть проще среднего», потому что финансируется рекламой, а следовательно, огромной аудиторией, которая эту рекламу способна воспринять. Поэтому телепрограммы должны быть привлекательными для большинства зрителей и достаточно простыми по форме.

Возникает вопрос: будут ли производители телепрограмм сознательно *прилагать усилия,* чтобы доступным языком выражать тем не менее важное для общества содержание, объясняя, пусть и через простые формы, достаточно сложные вещи?

Исходящее от медиа более или менее общее требование простоты реализуется в разных странах по-разному. В российской системе ТВ понижающий стандарт трактуется как некоторое всеобщее «само собой разумеющееся» правило, вытекающее из самой природы телевидения. На него часто ссылаются производители отечественных программ в ответ на пожелание сделать сериал или шоу более интересным и изобретательным. «Зритель не поймет», поэтому не стоит пытаться сделать телевизионный текст и его аудиторию сложнее и хитроумнее.

Но это правило не обязательный приговор для телепрограммы. В качестве примера можно привести новости и политические программы BBC — сложную аналитику без скидок на простоту зрителя, имеющую свою аудиторию. Профессионализм телевизионщиков состоит в том, чтобы интервью эксперта в такой программе было выражено при помощи понятного языка, чтобы оно было смонтировано и скомпоновано в полном соответствии с требованиями зрелищности, динамичности короткой, но внятной программы. Сложное содержание вовсе не исчезает, но переводится на специфический телевизионный язык. Для этого нужно приложить творческие усилия, придумать формы адекватного перевода без потери смысла. В нашей же системе ТВ программы делаются по принципу «как проще» и жажда привлечь внимание зрителя полностью довлеет над содержанием.

Криминал на телеэкране

Любой телевизионный показ — это высказывание о мире, о реальности. Все большие и малые, важные и проходные высказывания в конечном счете складываются в набор утверждений о том, «как все устроено в жизни на самом деле». Присутствие вымысла мало влияет на представление о реальности, поскольку самые фантастические истории активно задействуют фактический социальный опыт зрителя, обыгрывают знакомые ему социокультурные и психологические коллизии эмпирической жизни.

В этом свете примечательно то, как российское телевидение рассказывает истории о преступлениях. На телеэкране 2000-х криминальный опыт возникает очень часто, так что сами зрители гадают о последствиях столь пристального внимания к самым разнообразным нарушениям закона. Можно выделить несколько причин, как общих для медиа, так и более специфичных для российского ТВ, в связи с которыми столь велико присутствие криминальных сюжетов на федеральных телеканалах.

---

[2] Postman N. Amusing Ourselves to Death. L., 1985.

Как известно, в текстах массовой культуры истории о войне и о любви пользуются наибольшей популярностью. Сериалы, фильмы и программы, в которых «плохие парни» сражаются с «хорошими» и последние побеждают, составляют важный сегмент медийной продукции. Форматы, которые строятся не столько вокруг криминала, сколько (это очень важно) вокруг защитников правопорядка, — излюбленное пространство для формулирования идей о том, каким должно быть общество. Моделирование того, в каком мире не хотелось бы жить, а какой был бы желанным.

Концерт-съемка театра «Кривое зеркало» (канал «Россия»)

Поскольку программы с темами насилия, но непременно восстановления справедливости очень востребованы, их часто используют для того, чтобы транслировать людям социально важные послания. Например, есть большое количество европейских и американских полицейских сериалов, адресованных разным целевым группам. Что общего в этих фильмах? Преступление мыслится как драматичное нарушение нормы, обыденного порядка. Так, в британском сериале «Чисто английское убийство» в маленьком английском городке действуют полицейские, которые расследуют преступления. Сериал идет долго, каждую неделю внутри этого городка случается какое-то новое криминальное происшествие. Казалось бы, его население должно было бы привыкнуть к преступлениям. Но каждое преступление — во всех без исключения случаях — представлено как чрезвычайное, выходящее за всем очевидные рамки, нарушающее жизнь сообщества. Отвергаемый криминальный опыт показан на фоне нормального, обыденного в хорошем смысле этого слова существования людей. Жители города вступают в разнообразные коммьюнити, которые вместе образуют то, что называется гражданским обществом. Оно и занимается саморегулированием, выдвигая из своей среды «правильных» полицейских, которые восстанавливают справедливость и утверждают ценность размеренной повседневной жизни.

В отечественных криминальных сериалах и сериалах «про бизнес» и «про милицию» нормальное общество, как правило, отсутствует. Зрители видят людей, которые борются за выживание и постоянно попадают в ужасные ситуации. Обычный человек показан как простак или эксцентрик, а тривиальным (часто встречающимся, обыденным, нормальным) является именно нарушение закона. Поэтому в российских сериалах «про бандитов» содержится минимум позитивной дидактики. Сама идея работы кажется странной и авторам,

и их заказчикам, потому что логика производителей иная — всучить аудитории новое и острое переживание.

Такая же установка свойственна и создателям информационных программ, которые пытаются задействовать в них все более сильные раздражители. Кроме того, производство программ о преступности проще и дешевле: когда случается нечто из области криминала, это само по себе новость, событие, причины показа которого на экране не нуждаются в дополнительном объяснении. Гораздо труднее снять интересную программу про неэкстремальный человеческий опыт. Для этого нужны усилия, необходимо придумывать, как этим обыденным и лишенным официозного пафоса «хорошим и правильным» можно заинтересовать широкую публику. Программами про криминал привлечь внимание просто, поскольку люди соотносят такой негативный опыт с потенциальными страхами собственной жизни.

Но у этих программ на российском ТВ есть сильный идеологический подтекст. Через постоянную трансляцию образов криминала зрителю сообщают, что ему лучше не покидать пределы своего обжитого пространства: буквально за дверью его квартиры начинается опасный мир, где сильные поедают слабых. Видите, говорят зрителю, что постоянно случается со всеми! Страшно выйти из дома, квартиры, вступить во взаимодействие с другими людьми. Они непредсказуемы, могут обмануть, совершить насилие: людям верить нельзя. Выживайте как можете и радуйтесь, что с вами пока ничего не произошло.

Подобные программы используются на центральных телеканалах еще и для того, чтобы «выяснить отношения» с сегодняшними «противниками». Так, во время антигрузинской кампании 2006 года на центральных каналах в прайм-тайм ставились сюжеты о том, какие преступления совершают грузины в России. Во время ухудшения отношений с Украиной — о том, как часто нарушают закон украинцы. Такие передачи используются для того, чтобы обратить внимание публики на актуального идеологического неприятеля, сделать его ответственным за системные проблемы российского общества.

В отзывах зрителей о телепрограммах постоянно звучит мысль о том, что им тягостно вечером после работы включать телевизор и погружаться в беспросветный мир, где большие и малые преступления подаются как обычная человеческая практика, которой нет альтернативы[3]. Запрос аудитории к производителям телепрограмм иной: покажите нам общество таким, чтобы в нем хотелось жить, — не идеализированное, но подчиняющееся «правильным», принятым и в других странах нормам, и, может быть, тогда социум подтянется к повышающему стандарту. Это требование идет от зрителей[4], но его очень трудно услышать в ситуации, когда их голос не представляет интереса для производителей.

Непрекращающиеся дебаты с начала существования телевидения вызывает вопрос о взаимосвязи сцен насилия на телеэкране и уровня преступности в обществе. Влияет ли то, что идет в эфире, на поведение зрителей? На этот счет мнения расходятся; у разных точек зрения есть сторонники и противники, аргументирующие свои позиции данными разнообразных исследований.

В этой связи вспомним точку зрения, высказанную еще в начале XX века Честертоном, который язвительно описывал в своих эссе страхи по поводу массовой культуры. Этот автор высказывался в защиту детективов, тривиального чтива, кино, тех обыденных радостей, которые культивируются в пространстве популярной культуры. И тех вечных ценностей, которые утверждаются в массовых текстах. Честертон с большой иронией приводил сле-

---

[3] См. подборку интервью с телезрителями, опубликованную в сборнике «Российское телевидение между спросом и предложением». Под ред. А.Качкаевой. М., 2007, т. 1—2.

[4] См.: З в е р е в а В. Телезрители как критики. Там же.

дующий пример: в обществе поднялась волна беспокойства о том, что один маленький мальчик, насмотревшись кино, ударил ножом своего отца. По мнению критиков, в этом виноваты фильмы, в которых показаны сцены насилия. Не стоит ли запретить их? Но, может быть, писал Честертон, правильнее было бы спросить не «что не так с этим фильмом», а «что не так с этим мальчиком и его отцом?» Если общество начнет вводить запреты, например потребует убрать все ножи с экрана, то в итоге дело дойдет до того, что самый невинный предмет — коврик на полу в доме священника — будет казаться чем-

Программа «Тайные знаки» (ТВ3)

то зловещим[5]. Невозможно вычеркнуть все образы, темы, сюжеты, которые в принципе могут быть истолкованы превратно и, тем самым, нести опасность. Гораздо правильнее учить детей здоровому отношению к медиа, дистанции, критическому отношению к увиденному.

Телевидение и цифровые медиа

В критических высказываниях о телевидении нередко звучит следующий аргумент: его не стоит принимать в расчет, поскольку само оно по своей природе деструктивно, а набор готовых суждений, льющихся с экрана, делает мышление зрителей пассивным и зависимым. Люди становятся управляемой массой. Но невозможно найти такое время, когда мышление человека было бы полностью самостоятельным; в разные историко-культурные периоды его осознанно формировали различные авторитетные институты.

В культуре 1990—2000 годов начался весьма важный и интересный процесс постепенного перехода к цифровым медиа, «немассовым» и диверсифицированным. В этих условиях человек информационной культуры получает мощное средство личностного освобождения от авторитета и давления СМИ: возникли Интернет, персональные средства коммуникации, то, что *позволяет человеку выстроить немонологические отношения с медиа*. Они перестают мыслиться как «массмедима», громкоговоритель на столбе, вокруг которого собирается население и слушает, что скажут «сверху». Эта система распадается, и в настоящее время у человека гораздо больше *возможностей для критической рефлексии*.

[5] См.: Честертон Г.К. Кошмары и кинематограф. — Собрание сочинений в 5-ти томах. СПб., 2000, т. 5.

Сопоставляя различные источники информации (среди которых есть как привычные медиаинституты, так и новые виртуальные сообщества, а также частные голоса пользователей Интернета) с их особыми версиями реальности, человек оказывается способен увидеть, по каким правилам составлены различные сообщения, какой логике они подчиняются, какие интересы выражают. Тем самым он составляет собственное суждение о происходящем. Возможность умножить количество источников информации имеет важные позитивные следствия: люди как граждане информационного общества учатся выбирать свое содержательное поле, несмотря на изобилие предложений, фильтровать ненужное, лишнее. Современный зритель — человек массовой культуры — более рефлексивен и изобретателен, чем его предшественники, потому что более осведомлен о том, как работает вся система манипуляций в вербальных и визуальных текстах. Кроме того, в обществе возросла занятость в сфере услуг, в том числе — в сфере торговли образами в рекламе, журналах, индустрии моды, туризма, в области обустройства повседневности. Гораздо большее количество людей вовлечено сегодня в такую систему производства, они знают, как строится медийная «убедительность», «желанность», «привлекательность» идеи или продукта. Большие группы людей в последнее время становятся более хитроумными потребителями.

Естественно, меняется и телевидение. Чтобы выдержать конкуренцию, оно должно встраиваться в эту систему медийной полифонии, ориентироваться на запросы нового поколения более искушенных зрителей. Такая необходимость роста и усложнения медийных возможностей идет ему на пользу.

В то же время ТВ в системе общественных представлений в России часто воспринимается как зло; считается, что оно разрушает целостность сознания, а «при так называемом «клиповом сознании» утрачивается целостность восприятия, становится сложнее определить цель жизни»[6].

Что подразумевается в данном случае под клиповым сознанием? Этот термин используется как лейбл для «поколения пепси и MTV». Понятие клиповой культуры было введено в оборот в книге футуролога Элвина Тоффлера «Третья волна»[7] в 1980 году, в эпоху, когда складывался порядок информационного общества и была опубликована серия программных текстов философов, культурологов, социологов о том, как это общество будет устроено. Прошло почти тридцать лет, и многое из того, о чем говорилось тогда в сослагательном наклонении, стало обычной практикой. В настоящее время мы все, включая автора приведенного высказывания, являемся носителями клипового сознания. Что это такое?

Тоффлер описывал разные «информационные волны», определившие облик общества и культуры. Так, в обществе первой волны, в XIX веке, в культуре циркулировало сравнительно малое число сообщений и образов. В конце XX века западное (а теперь и российское) общество переживает принципиально другое состояние — изобилия и насыщения медийными посланиями и образами.

Бóльшая часть нынешнего опыта людей опосредована медиа. Все мы видели своими глазами, как выглядят льды в Антарктиде, горы в Чили, океанское дно и Земля из космоса — видели множество недосягаемых прежде вещей, но почти всегда при помощи медиа. Это опосредование — плата за знание, за колоссальное расширение обыденного опыта. Люди делегируют право интерпретации поступающего в их распоряжение материала посреднику. В этом смысле важно помнить о том, что любое сообщение в медиа не существует вне языка, и поэтому всегда есть результат интерпретации.

---

[6] http://www.religare.ru/news54231.htm

[7] См.: Тоффлер Э. Третья волна. М., 1999.

Клиповое сознание

В обществе «третьей волны» информационный поток стал чрезвычайно плотным. Для того чтобы освоить поступающую информацию, выбрать важное, вычеркнуть лишнее, не оказаться погребенным под лавиной сообщений, нужно научиться справляться с этим потоком. Клиповое сознание позволяет установить своеобразные фильтры для информации; оно отвечает за способность дробить сообщения на части, отсеивать избыточное. В результате человек может за один день освоить несопоставимо больший объем информации, чем сто или пятьдесят лет назад.

Программа «Ты не поверишь!» (НТВ)

В условиях клиповой культуры люди воспринимают послания медиа не целиком, от «А» до «Я», а фрагментарно, выборочно. Это, безусловно, не является процессом фрагментирования первого порядка, поскольку сами медиа постоянно делают «нарезку» из сообщений, чтобы ускорить их трансляцию и оборот.

У этого феномена есть свои плюсы и минусы. Безусловный минус — упрощение культуры. На то, чтобы обработать какое-то медийное послание, уходит все меньше времени. Антрополог Томас Эриксен, автор книги «Тирания момента: время в эпоху информации» описывает, как в средствах массовой коммуникации происходит сражение разных сообщений за минуту внимания зрителей, слушателей и читателей[8]. Из-за такой конкуренции меняется вся структура медийной информации. На вершину пирамиды перемещается то, что можно лаконично выразить, а то, для чего нужно долгое обоснование, — смещается вниз. Рефлексия, осмысление идей требуют более длительного времени, которое часто отсутствует — как в практике телевизионного вещания, так и в структуре повседневной жизни. Быстрое переключение каналов, смена впечатлений и образов становятся метафорой для восприятия информации в целом.

Иными словами, у человека клиповой культуры более рассеяно внимание, он легко переключается с одного предмета на другой, в то же время он адаптирован к выживанию в условиях фонового информационного шума.

[8] См.: Эриксен Т.Х. Тирания момента: время в эпоху информации. М., 2002.

Его способы знать о вещах тоже изменились: он запоминает существенно меньше, чем прежде, доверяя свою память другим носителям информации, хуже помнит последовательность фактов и предложенную аргументацию, но уверенно ориентируется в том, где можно быстро найти необходимые в конкретной ситуации материалы. Структура поиска теперь адаптирована под компьютерные поисковые машины. Люди лучше знают не «что», а «о чем нужно узнать» и «как это применить». Клиповое сознание как раз адаптировано к таким функциональным переменам.

Умение зрителя одновременно воспринимать разные сообщения активно обыгрывается на ТВ. Так, еще в начале 2000-х в выпусках новостей редко появлялась бегущая строка, не дублирующая слова диктора. Сейчас стало обычной практикой, когда в информационных передачах используется две или три скоростные строки или на экране появляется одновременно несколько текстовых полей, в которые помещается текст, совершенно отличный от того, что произносит диктор. Это, видимо, означает, что зритель, по мнению телевизионщиков, начинает скучать, когда ему показывают обычную картинку, которую надо воспринимать линейно и последовательно. Требуется, чтобы была задействована его новая способность к совмещенному схватыванию абсолютно разных сообщений.

Зритель — субъект современной медийной культуры — по крайней мере в опережающих группах становится более чувствительным к стандартным и нестандартным текстам. Даже сама практика переключения каналов, многократно описанная в связи с обсуждаемой «клиповостью», предполагает создание собственного индивидуального коллажа из типовых фрагментов; зритель пытается найти нечто свое в стандартизированном предложении. Настойчивое желание выхватить из информационного потока нечто личностное, выразить себя в своем информационном и текстовом коллаже согласуется с тенденцией, которую описывают культурологи, социологи, философы культуры, — демассификации общества и массовой культуры.

В общих условиях распространения клиповой культуры люди не предопределены к одним и тем же реакциям, стандартному поведению. В рамках этой системы никто не может отменить свободу выбора, возможность учиться новому, находить способы адаптации массовой культуры и медиа для выражения своего «я», становиться активным творческим субъектом медийного коммуникативного процесса.

Медийная грамотность

Поиски выхода из зрительского недовольства российским телевидением приводят к самому привычному, но в то же время неработающему ответу — логике запретов. Опросы общественного мнения свидетельствуют о том, что более половины респондентов одобрили бы цензуру в СМИ, которая позволила бы оградить сознание от негативного опыта и повысить качество печатных и эфирных материалов.

Но запреты никогда не решают саму проблему, а, наоборот, делают ее более болезненной. Другой вариант, который периодически обсуждается в отношении телевидения, — учреждение общественных советов на ТВ как своего рода органов контроля.

Однако, во-первых, бесплатное ТВ воспринимается в России как само собой разумеющееся право человека. Во-вторых, если речь идет о специальных советах — кто будет определять стандарты, в соответствии с которыми будет производиться контроль? В России в сфере культуры практически девальвирован институт экспертизы. Поэтому возникают большие опасения, что все окажутся экспертами в области телевидения. В таком случае оно подвергнется сильнейшему консервативному регулированию — в России массовая культура в концептуальном плане до сих пор не «реабилитирована». Она понижена в правах, и если гипотетический общественный совет будет оценивать

ТВ, руководствуясь такими нормами обыденного сознания, то в итоге оно останется консервативным и весьма тривиальным.

Может ли что-либо дать государственное регулирование? Этот сценарий постоянно обсуждается у нас. Хотя в разных странах дело обстоит по-разному, но в целом в Европе и Северной Америке модель рынка доминирует над моделью государственного регулирования. В 1990-х годах в России начала складываться иная система управления телевидением, однако с начала 2000-х в связи с изменением политической и экономической ситуации в области ТВ инновации в этой сфере пошли в другом направлении. Тележурналисты в России теперь редко имеют возможность выражать какое-то независимое мнение. Зрители это хорошо чувствуют. В массовом сознании за последнее время распространилась мысль о том, что журналист-телевизионщик, как и в советское время, обязан быть голосом государства, это глашатай, который несет свиток, для того чтобы прочитать его на центральной площади. Представление о неподконтрольной государству журналистике, которая следит за работой чиновников и госаппарата, сегодня практически отсутствует.

В 1990-х годах на Западе ТВ ближайшего будущего описывалось как многоканальная магистраль, сеть из пятисот каналов с разным контентом. По сравнению с этим существующая в России система — позавчерашний день. Государство, конечно, не способно регулировать подобное количество каналов, это может только рынок. Наличие сотен каналов предполагает, что производители делают самый разнообразный диверсифицированный продукт, который адресован определенному типу потребителей. В его составе каналы «для всех» и очень фокусированные. Зритель, интересующийся, к примеру, историей, футболом и новостями, выбирает в пакете те форматы и каналы, которые специализированно обслуживают его интересы. Это другая модель общения медиа со зрителем. Она предполагает, что это — не типовой, массовый человек (потребитель продукта «России», Первого канала и НТВ). Это человек, которого нужно «окликнуть» так, чтобы он различил голос, адресованный именно ему. Задача производителей медийной продукции в таком случае — понять, с каким предложением еще можно обратиться к своей аудитории. Телевизионное производство сегодня гонится за зрителем, пытаясь уловить, какой он, что ему нужно. Примерно так действует модель обычного рыночного регулирования, которой в России, к сожалению, нет.

Думается, что эту ситуацию скорее может изменить не «коллективный разум» и не контроль государства сверху, как и не система запретов, а профессионализм тех, кто производит и анализирует телевизионную продукцию, а также конкуренция со стороны альтернативных форм ТВ.

Пока система государственного федерального телевидения жестко регулирует доступ к эфиру. И интересные проекты развиваются помимо нее — на региональных, кабельных каналах, в Интернете или в союзе с новыми медиа, за которые не надо много платить, поскольку они более доступны и дешевы в производстве. Хочется верить, что это не навсегда и над моделью жесткого телевизионного надзора оголтелой коммерции все-таки возобладает свободное соперничество. Конкуренция среди профессионалов и независимая экспертиза телевизионных аналитиков и критиков — это два значимых фактора регулирования нормальной работы системы российского телевидения.

Еще один важный момент — возможность для зрителя точно сформулировать свои представления о том, как он видит телевизионный продукт. У российских зрителей нет способа и языка, чтобы описывать свой телевизионный, медийный опыт. Большинству кажется, что *медийная грамотность*, как умение ходить, приобретается в младенчестве: человек, посмотревший передачу, уже стал телезрителем. Но это не так: подобно тому как люди учатся читать, а затем анализировать тексты, мы должны учиться понимать продукты медиа, осознавать наши способы их восприятия и оценки.

В сравнении с российским условный «западный» зритель нередко более рефлексивен и имеет больше прав. Там нет такой тотальной ориентации на

достижение высоких рейтингов любой ценой. Да и здесь зрители становятся более активны, особенно сейчас, в условиях цифровой культуры, когда возникли возможности для обратной связи и для производства собственных альтернативных медиа. Такая обратная связь во многом меняет мир ТВ (хотя, конечно, было бы неправильно идеализировать этот процесс).

Еще в начале 90-х в европейской и американской культуре широко распространилась культурная установка *DIY — do it yourself culture*. Предполагается, что само общество — его более частные структуры да и сами граждане — жизненно заинтересовано в том, чтобы влиять на облик социума и культуры. И в том числе на тексты и практики средств массовой информации. В российском мире гораздо сильнее вера в то, что придет кто-то сверху, подумает за нас, чему-то научит и что-нибудь даст: совершенно нет аналогичного движения снизу. Поэтому и видоизменить систему очень трудно.

В европейской и американской системе высшего образования курсы по массовой культуре, медиакультуре (media culture, media studies), телевизионным исследованиям (television studies) еще с конца 1970-х годов включены в структуру высшего образования. Медийная грамотность преподается в виде специальных учебных курсов. За счет этого уровень саморефлексии аудитории сильно возрастет.

В России лишь недавно и пока эпизодически стали появляться учебные программы по медиакультуре, адресованные не только будущим журналистам-телевизионщикам, но и как часть общего гуманитарного образования.

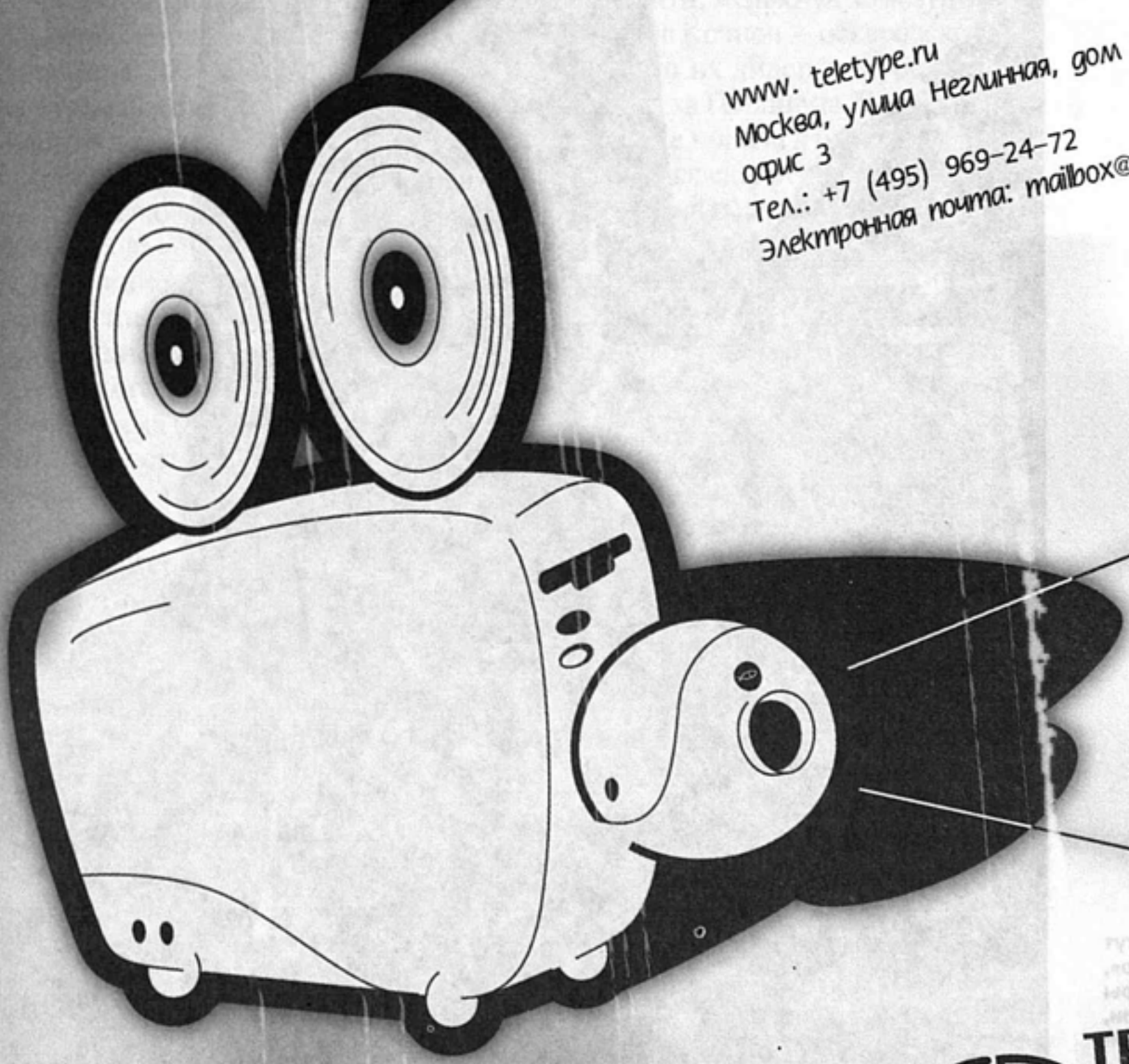
Проекты, рассказывающие о том, как строятся ток-шоу, информационные программы, как работает телевизионная аналитика, должны появляться в самих медиа. Поскольку они не проникают на ТВ, то могут существовать в Интернете. Но пока важность такого рода исследований, обращенных к широкой публике, практически не осознается. Сейчас, в условиях интерактивности, зритель оказывается в ситуации полного безъязычия — он не может выразить, что он чувствует и понимает. Эта система должна быть трансформирована.

Важно также, чтобы пренебрежительное отношение российских интеллектуалов к телевидению сменилось иной установкой: отношением к нему как к среде, с которой следует активно работать. Один лишь переход к цифровым медиа не изменит ситуацию. Зрители, приученные к сегодняшнему стандарту телевидения, автоматически не превратятся в думающих пользователей, в граждан цифровой галактики. Именно поэтому как никогда прежде необходимо вести ежедневную работу по осмыслению самых разных телевизионных процессов, заниматься анализом телетекстов и рефлексией как авторского, так и зрительского опыта.

ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

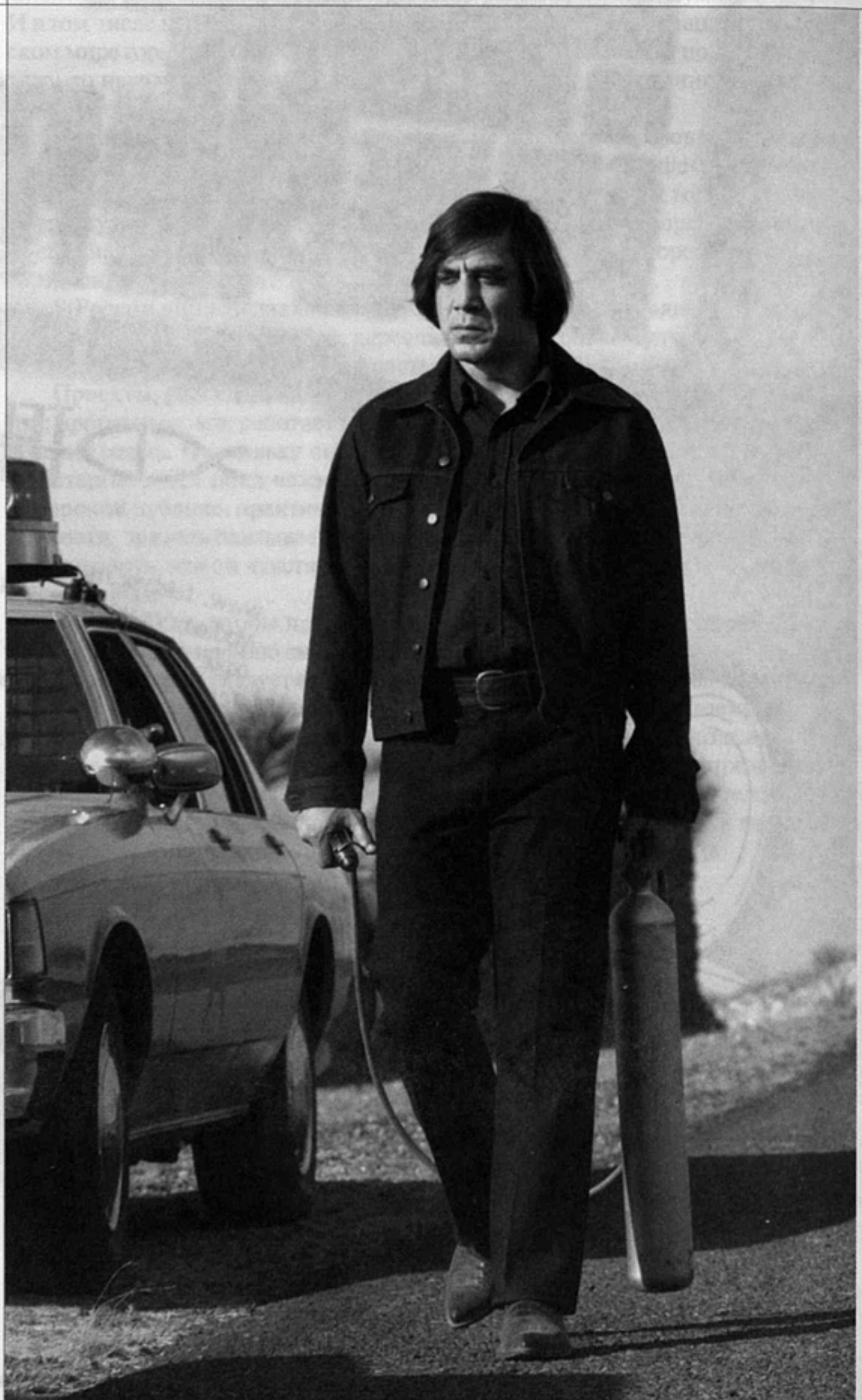
TELE TYPE

www. teletype.ru
Москва, улица Неглинная, дом 18,
офис 3
Тел.: +7 (495) 969-24-72
Электронная почта: mailbox@teletype.ru



TELE TYPE

Ч Т Е Н И Е



«Старикам тут не место», режиссеры Джоэл Коэн, Этан Коэн

НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ

Четыре шоссе в никуда

Она взглянула на него. Сказала:
Я все же не совсем поняла смысл.
Смысл в том что нет никакого смысла.

Из беседы Мосса с дорожной попутчицей в романе Кормака Маккарти «Старикам тут не место».

Начну с признания, возможно, не делающего мне чести как литературоведу: с романом, фрагменты которого предлагаются читателям журнала, мне довелось познакомиться, уже посмотрев его экранизацию.

Имя Кормака Маккарти всплыло в моей памяти, мелькнув во вступительных титрах фильма «Старикам тут не место» братьев Коэнов — оскаровского рекордсмена 2008 года, с блеском подтвердившего их лидерскую репутацию в среднем поколении нынешнего режиссерского цеха Голливуда. Вспомнилось, в частности, что едва ли не четверть века назад мне попала в руки другая книга этого автора — «Дитя Всевышнего» (1974), произведшая в ту пору — когда, замечу, смакование психофизиологических аномалий и детальное отображение всякого рода «расчлененки» еще не стало общим местом ни в американской прозе, ни в кинематографе, — крайне противоречивое, по сути отталкивающее впечатление. Местами напоминавшая раннего — эпохи «Святилища» — Уильяма Фолкнера типично «готическая» история, развертывавшаяся в декорациях сельского Юга США, воссоздавала неправдоподобно экстремальную одиссею человека (его и индивидом-то назвать язык не поворачивался), низведенного косностью и жестокостью нравов глухой провинциальной глубинки до уровня животного, без малейших проблесков человечности, выживания.

Судите сами: в некоем захолустье разгневанный изменой супруги с заезжим коммивояжером фермер зверски расправился со своей законной половиной, а соучастника ее греха приковал цепью к стене в подвале собственного дома, время от времени скармливая узнику те или иные фрагменты ее безжизненной плоти. Тот, обреченный на безальтернативное каннибальство, постепенно утрачивал человеческий облик, а много позже, когда возомнивший себя «орудием Божьим» религиозный фанатик скончался, сумел выбраться на свободу, вырвав кольцо сковывавшей его цепи из сгнившей деревянной доски. Впрочем, к этому времени «дитя Всевышнего» (не вызывало сомнения, что именно безымянному главному герою адресовалось обязывающее определение, вынесенное в заглавие романа) уже и двуногим назвать было бы грешно: «Робинзон поневоле» пополнил собою легион тех ползучих тварей, какими кишела окрестная чащоба. Влекомый слепым инстинктом безъязыкого, рефлективного выживания, в конце концов он с муками подыхал, укушенный ядовитой змеей, — успев, впрочем, до того наброситься на ненароком забредшую в эти глухие

места молодую женщину и вполне по-звериному утолить владеющий всеми обитающими под луной основной инстинкт. Смутное, неоднозначное ощущение производил и откровенно притчевый финал романа: замужняя женщина, ставшая жертвой неведомого насильника, узнавала, что беременна, и терялась в догадках о том, что станет плодом нежданного и непрошенного соития.

Доведенный до абсурда эпатаж? Стремление позавчерашнего дебютанта (Кормак Маккарти родился в 1933 году, начал путь в литературе в 1965-м, и передо мною была его вторая книга) поразить читателя, живописуя несказанные ужасы? Все эти догадки рука не поднималась сбросить со счетов. Обращало на себя, однако, внимание и другое: в акцентированной, порой избыточной почвенности и предельном натурализме, характеризовавших почерк автора романа, не было и следа интригующей завлекательности, столь очевидной в образчиках сенсационной поп-литературы. Напротив, сюжет развивался медленно, растворяясь в неспешных описаниях, как бы побуждая читающего воочию пережить непередаваемый ужас творящегося на лоне дикой природы и вглядеться в устрашающую бездну природы человеческого бытия, то и дело оборачивающегося «чистой», беспримесной бесчеловечностью. Иными словами, мрак, царивший в романе, был безысходен, но авторский замысел — безусловно серьезен.

Стоит ли добавлять, что с тех давних пор меня не слишком обуревал соблазн знакомиться с другими книгами Кормака Маккарти. И, думается, не меня одного: вплоть до середины 1990-х романы этого автора, казалось бы, раз и навсегда причисленного к цеху региональных бытописателей (в частности, тех из них, кто идейно и тематически развивал устойчивые традиции «южной школы»), оставались сугубо локальным явлением на фоне пестрящей разнообразием манер и этносов прозы США второй половины XX века. Сколько мне известно, они даже не выходили массовым тиражом в мягкой обложке. Все изменилось в 1993 году, когда взыскательные американские критики с разных сторон заговорили как о бесспорном творческом успехе о шестом романе прозаика «Кони, кони...», к слову сказать, известном и нашим любителям зарубежной словесности[1]. Задуманный как первая часть «трилогии границы», действие которой происходит едва ли не в самых обойденных вниманием крупнейших литераторов США уголках страны — маленьких городках штатов Техас и Нью-Мексико, роман повествовал об отрочестве и юности того поколения американцев, для которых, как, впрочем, и для автора, пора вступления в сознательную жизнь совпала с первыми послевоенными годами, отмеченными экономическими тяготами и неизбежной утратой прекраснодушных иллюзий.

Впрочем, большая международная история по большей части оставалась для его героев — тройки юных ковбоев-романтиков: шестнадцатилетнего Джона Грейди Коула, семнадцатилетнего Лейси Ролинса и пятнадцатилетнего Блевинса — за кадром существования. Магистральной в романе явилась извечная для американской прозы тема открытия и осознания окружающего мира, его непридуманной красоты, контрастирующей с окаменевшей косностью социальных регламентов, и, не в последнюю очередь, тема необоримого стремления к свободе: свободе от унылых прозаических будней, от семейного и сословного гнета, от расцвеченного опостылевшей рекламой и напрочь лишенного поэзии бытия отцов, матерей и дедов.

Символом такой свободы для трех вчерашних мальчишек из городка Эль-Пасо, где английская речь легко и беспрепятственно соседствует с испанской, становятся гордые, необъезженные лошади и — безотчетно влекущая своей неизведанностью, таинственностью и загадочностью страна, лежащая на юге. Именно бегство в Мексику, сопряженное со знакомой каждому первой юношеской влюбленностью, делается для Джона Грейди Коула и его спутников школой незаемного жизненного опыта, школой инициации и познания иной, неанглосаксонской мифологии, замешанной на древних индейских преданиях и особом, не свойственном соотечественникам пантеистическом ощуще-

[1] Роман «Кони, кони...» вышел в журнале «Иностранная литература» (1996, № 10) в отличном переводе Сергея Белова.

нии глубинного родства с природой. Герои Кормака Маккарти безотчетно повторяли опыт битников и других групп нонконформистской молодежи США 1950—1960-х — опыт, знакомый по повестям Джека Керуака и Джерома Дэвида Сэлинджера, стихам Аллена Гинсберга и Лоренса Ферлингетти и десятков их не столь именитых собратьев по перу.

На долю Джона Грейди Коула, его возлюбленной мексиканки Алехандры и их спутников выпадает множество суровых испытаний. В романе немало горьких страниц. Но юность — пора естественного жизнеутверждения; быть может, поэтому шестой роман прозаика отмечен чуждой предыдущим книгам Кормака Маккарти высвобождающей энергией, органично сочетающейся с безупречной верностью примет времени и места, с давних пор сделавшейся своего рода «фирменным знаком» романиста. И вряд ли удивительно, что с середины 1990-х, когда в свет вышла вторая книга «трилогии границы» — «Пересечение» (ее действие также развертывается в штате Нью-Мексико и ее герой тоже совершает паломничество на юг, только в преддверии второй мировой войны), — в американской критике закрепилось приводящее на память фолкнеровскую Йокнапатофу специфическое литературно-географическое понятие — «Страна Кормака Маккарти».

Эта страна и проходящий сквозь все творчество писателя лейтмотив дороги — в центре сюжета его предпоследнего романа «Старикам тут не место» (2005). Слов нет, его читательской популярности в немалой мере способствовала экранизация. Кто-кто, а Джоэл и Этан Коэны — признанные мастера экранного дискурса, как мало кто в нынешнем американском кино сумевшие поставить редкостную кинематографическую эрудицию на службу собственному новаторству, итогом чего явилась по сути беспрецедентная трансформация традиционных жанров — от классического вестерна до испытанного десятилетиями беспроигрышной эксплуатации детектива в стиле cinéma noire. И уж чего нельзя у них отнять, так это безупречного стилевого чутья в отборе исходных образцов, будь то вполне укладывающийся в канон сатирически-разоблачительных лент об «империи грез» «Бартон Финк» (1991), по-чандлеровски мрачноватый «Перевал Миллера» (1990) или изнутри взрывающий жанр криминального триллера, но при всем том остающийся в рамках политкорректности «Фарго» (1996).

Есть, однако, существенное методологическое отличие, объяснимое, думается, тем, что обычно — и не совсем точно — именуют «поколенческим фактором». Иными словами, едва ли не на всех лентах братьев Коэн лежит печать экранного постмодернизма с характерной для последнего смесью черной юмористической иронии и жанрово-стилевой эклектики. Индивидуальное стилистическое мастерство обоих — действительно незаурядное — данную эстетико-мировоззренческую особенность, присущую подавляющему большинству постмодернистов, отнюдь не отменяет, разве что делает ее не столь заметной, как у других представителей этого художнического ряда.

Что до Кормака Маккарти, воспитанного на литературных образцах 1910—1930-х годов, не говоря уже об американской классике — от твеновских «Приключений Гекльберри Финна» до мелвилловского «Моби Дика», — то при всех причудливых кренах его творческого воображения, таких, как то же «Дитя Всевышнего», постмодернистская интонация его писательскому почерку по сути чужда. В какие бы невыносимые ситуации ни ставил прозаик своих персонажей («Ни один писатель со времен Фолкнера не забирался столь охотно в пучину дьявольской жестокости и греха», — справедливо заметил о Кормаке Маккарти рецензент газеты «Нью-Йорк таймс»), он неизменно серьезен. Скорбен. Порою безысходно пессимистичен. Но безудержное смехотворчество — не его стихия.

Впервые знакомящемуся с романом и уже успевшему посмотреть фильм братьев Коэн читателю, если он будет достаточно внимателен, наверняка бросится в глаза, что в ленту почти в неизмененном виде «перетекло» 70—80 процентов романных диалогов и внутренних монологов героев. И это неудивительно: проза Кормака Маккарти подкупает невыправленной, «неолитературенной» ритмикой устной речи, подчас граничащей с простонародной, то

раздумчиво медлительной, то сбивающейся на торопливую скороговорку, что подчеркивается своеобразным синтаксисом. Акцентированное отсутствие знаков препинания (в целом характерное скорее для экспериментальной, нежели бытописательной прозы) здесь, само собой, не случайность и отнюдь не показатель небрежности прозаика: таков лишь один из приемов, посредством которых романист добивается максимальной естественности рассказа. В результате и роман, и сделанный на его основе одноименный фильм производят впечатление органичности, простодушной бесхитростности, столь трудно достижимой в современном искусстве. Как отмечал С.Белов в предисловии к журнальной публикации романа «Кони, кони...», «разумеется, простота романа — это весьма искусно организованное художественное целое. Фиксируя поток реальности в ее неотобранности, писатель в то же время слегка деформирует ее, отчего, сохраняя иллюзию абсолютной подлинности, она обретает все признаки эстетического феномена. Необходимое «очуждение» достигается Маккарти с помощью многих приемов, но среди самых явных — подход к прямой речи»[2].

Немаловажным для почти единодушного зрительского и критического признания фильма, думается, стал на редкость удачный выбор исполнителей на роли главных героев. При этом если выбор Томми Ли Джонса — с его длинным шлейфом благородных и неустрашимых стражей закона — на роль философствующего шерифа и Вуди Харрелсона, протагониста «Прирожденных убийц» Оливера Стоуна, на роль рубахи-парня, этакого вольного киллера, готового за соответствующее вознаграждение замочить кого угодно, был более или менее предсказуем, то с мало кому известным Джошем Бролином, которому выпало сыграть труднейшую (и центральную для развития сюжета) роль рядового охотника за удачей Ллуэлина Мосса, Джоэл и Этан Коэны попали, что называется, в яблочко. Что уж говорить о персонаже одновременно реальном и аллегорическом, воплотившем в себе стихию непознаваемого, надчеловеческого Зла, — Антоне Чигуре, своего рода анти-Бандерасе, чужаке среди своих, предельно дегероизированном и в то же время до отвращения и мурашек здешнем, земном, плоти от плоти «вывихнувшего сустав» XX века, — роли, сыгранной испанцем Хавьером Бардемом, сделавшим, учитывая неимоверную трудоемкость сценарного задания, поистине невозможное...

Создатели ленты, отдадим им должное, максимально бережно подошли и к чрезвычайно важному для романа Кормака Маккарти этногеографическому фону — бытовым приметам западнотехасского городка начала 1980-х, не столь очевидным для нашего, сколь для американского зрителя: маркам автомобилей, костюмам персонажей, дорожным вывескам. Все это — безусловные плюсы экранизации, о которой мог бы мечтать любой автор романа-ретро. Не стоит, однако, забывать, что в центре картины — отмеченный предумышленной и непредумышленной жестокостью экшн, само собою, присутствующий и в романе, но на экране закономерно приковывающий к себе зрительское внимание и оттесняющий на задний план все остальное. Вошедшие в фильм пространные монологи шерифа — лишь исключение, подтверждающее правило.

А на заднем плане, меж тем, остается нечто весьма существенное для авторской концепции книги. Не только мучительные раздумья изверившегося в результативности своей профессии шерифа Белла и его беседы с парой таких же разочарованных и обалдевших от воцарившейся повсюду стихии бесконтрольного насилия «стариков» о несовершенстве устройства родной страны и миропорядка в целом — те самые тормозящие пружину сюжета моменты, каковые торопящийся узреть финал зритель может запросто пропустить мимо ушей. Но, что не менее важно, в экранной версии опущены и принципиально важные для понимания романа линии вроде разговора беглеца поневоле Ллуэлина Мосса с приблудившейся девушкой-подростком — разговора, частью вынесенного в эпиграф к этим беглым заметкам.

---

[2] Цит. по: «Иностранная литература», 1996, № 10, с. 6.

Рискну задаться вопросом: что помешало братьям Коэн включить этот обмен репликами в фильм? Ведь он как ничто другое иллюстрирует едва ли не главную мировоззренческую посылку постмодернизма как философии и эстетики. Впрочем, даже уверенные в себе и увенчанные «Оскарами» художники не слишком любят заниматься саморазоблачениями.

Что до Кормака Маккарти (объективности ради замечу: он не был и вряд ли когда-либо станет одним из моих любимых писателей), то подобный взгляд на вещи для него неприемлем в принципе. Потому у читателя вызывает сочувствие рядовой искатель незамысловатой американской удачи Ллуэлин Мосс, обрекающий себя (да что там себя — собственную любимую жену!) на гибель ровно в тот момент, когда завладевает бесхозным кейсом с двумя миллионами долларов — безналоговой выручкой дельцов мексиканского наркокартеля.

На одной из страниц романа (и в фильме тоже, только это рискует проскочить мимо зрительского внимания) этот немногословный персонаж, в котором герой молчаливо сосуществует с антигероем, роняет фразу о том, что, дескать, в юности был снайпером во Вьетнаме и, в отличие от многих однополчан, вернулся оттуда живым и невредимым. И, как можно догадываться, самим этим обстоятельством отторженный от большинства былых друзей и знакомых. А уже после гибели Мосса шериф Белл отыщет его престарелого отца, и тот печально заметит: «Вьетнам стал просто последней каплей... Нельзя отправляться на войну без Бога в душе».

Признание симптоматичное. Впрочем, немногим лучше и шерифу — пожалуй, наиболее близкому автору персонажу романа, немало пожившему и повидавшему и по инерции тянущему лямку стража закона, нимало не веря в то, что может хоть чуть-чуть улучшить безнадежно свихнувшийся мир. Ветеран второй мировой, он тоже носит в душе незаживающую рану. Образцовый служака Белл скрывает от окружающих, не исключая и преданной жены, что под занавес кровавой бойни, во Франции, потерял все свое подразделение, не сумев вывести его из-под обстрела противника. А в результате удостоился медали за отвагу. «Я не знал, что можно украсть собственную жизнь», — подведет он горький итог своему тернистому пути.

Аналогичен и удел его деда, тоже шерифа: того еще в 1880-е застрелили на пороге собственного дома индейцы, заподозрив — как выяснилось, безосновательно — в участии в безжалостном истреблении команчей. Но если дед шерифа Белла и погиб без вины в данном конкретном преступлении, то кто-то же был виновен в уничтожении целого племени коренных американцев...

Рассказывая об этом Беллу, старик Эллис, доживающий свои дни в убогой хибаре, грустно заметит: «Я вот как постарел, все ждал, что Бог как-то явит мне себя. Но не дождался».

Фраза, достойная бергмановского героя...

Нелепо, бессмысленно даже сетовать на то, что эти реплики и целые эпизоды остались на периферии, а то и за кадром талантливой ленты Джоэла и Этана Коэнов. В том, что касается мотивировок тех или иных поступков и побуждений персонажей, романистам открыт несравненно больший простор, нежели их собратьям по экрану. С другой стороны, любая интерпретация (а что такое фильм братьев Коэн, как не мастеровитая интерпретация по-своему незаурядного романа?) есть не что иное, как *реинтерпретация*, то есть прочтение исходного источника другими глазами, зачастую продиктованное принципиально другими художественными установками.

Но, думается, обратить внимание читателей журнала на некоторые из указанных расхождений все же стоит. Хотя бы для того, чтобы показать, сколь непредсказуемы порой трансформации литературного произведения на пути к кинозрителю. И заодно продемонстрировать, что у четырех шоссе в *никуда* (позаимствуем формулировку из фильма Дэвида Линча, еще одного прославленного киномастера постмодернистской волны), по которым, гоняясь друг за другом, наперегонки летят персонажи Джоша Бролина, Хавьера Бардема, Вуди Харрелсона и Томми Ли Джонса, есть еще одно измерение. Историческое.

Не сказать, чтобы перспективное, но уж ретроспективное наверняка.

КОРМАК МАККАРТИ

Старикам тут не место

...Не уверен что патрульной полиции такая уж польза от новой техники. Все что появляется у нас появляется и у другой стороны. Нельзя работать по старинке. Даже думать нечего. Прежде у нас были простые моторолловские рации. Теперь вот уже несколько лет как пользуемся широкополосными. Но кое-что ничем не заменишь. Здравый смысл не заменишь. Не устану напоминать помощникам просто идти по хлебным крошкам. Я до сих пор люблю старые кольты. 44/40. Коли уж такая вещь их не остановит лучше бросать пушку и мотать. Мне нравится старая девяносто седьмая модель винчестера. Нравится что у него надо было взводить курок. Не люблю шарить где там этот предохранитель. Кое-что из нового точно хуже. Моему патрульному «Шевроле» семь лет. У него 454-й движок под капотом. Таких больше не увидишь. Я попробовал одну из новых. Черепаху не обгонит. Я сказал меня устраивает то что у меня есть. Не всегда перемены к лучшему. Но не всегда и к худшему.

· А насчет того случая не знаю. Люди меня очень часто спрашивают. Не могу сказать что вообще запретил бы это дело. Не хотелось бы снова это увидеть. Быть свидетелем. Те кому действительно не мешало бы присутствовать при казни никогда на нее не пойдут. Уверен. Такие вещи западают в память. Люди не знают что им надеть. Один или двое были в черных костюмах, и это считаю правильно. А некоторые просто в рубашках с коротким рукавом что меня покоробило. Трудно сказать почему.

Но на них похоже это никак не подействовало, что меня удивило. А ведь знаю многие из них никогда прежде не видали казни. Когда все было закончено и задернули занавес на окне газовой камеры где он сидел на стуле обмякнув народ просто встал и вышел друг за дружкой. Как из церкви или вроде того. Странно. Да, странно. Я бы сказал что такого денька у меня наверно в жизни не было.

Многие не верили что это всерьез. Даже те которые по заслугам получили смертный приговор. И для вас это было бы неожиданностью. С некоторыми думаю так и случилось. Каждый день видишь человека бывает годами а потом однажды ведешь его по коридору и казнишь. Да. Тут любой заверещит. Меня они не волнуют. И конечно некоторые из этих типов умом не блещут. Капеллан Пикетт рассказывал мне об одном парне которого провожал на тот свет и он ел в свой последний раз и заказал что-то там на десерт. И вот пришло время идти и Пикетт его спрашивает не хочет ли он доесть десерт и парень отвечает что оставил его на потом когда вернется. Я не знал что на это сказать. Пикетт тоже.

Мне не пришлось никого убивать и я очень этому рад. В прежние времена были шерифы которые даже не брали с собой оружия. Кому скажи не поверят но это факт. Джим Скарборо никогда не носил оружия. Джим-младший то есть. Гастон Бойкинс из округа Команчи не носил. Я всегда любил послушать рассказы о тех стариках. Пользовался всяким случаем. В прежние времена шерифам важно было что люди о них думают. И этого нельзя было не почувствовать. Нигтер Хоскинс из округа Бэстроп держал в памяти телефоны всех жителей своего округа.

Фрагменты. Публикуется по: M a c C a r t h y Cormac. No country for old men. Copiright © 2005 by M-71, Lid.
Печатается с соблюдением авторской пунктуации.
Полностью роман выйдет в издательстве «Азбука-классика».

Странное как подумаешь дело. Возможностей злоупотреблений повсюду предостаточно. Закон штата Техас не предъявляет требований к шерифам. Ни одного. А такой вещи как закон округа вообще не существует. И думаешь вот работенка которая дает тебе такую же власть что у Бога и не нужно соответствовать определенным требованиям и при этом на тебя возложена обязанность защищать несуществующие законы вот и скажите странно это или нет. Потому что я говорю что это странно. Работает это? Да. На 90 процентов. Очень легко управлять хорошими людьми. Очень легко. А плохими бесполезно и пытаться. Я что-то не слыхал чтоб было по-другому...

Я стал шерифом этого округа когда мне было двадцать пять. Трудно поверить. Мой отец не служил в полиции. Джек мой дед тот служил. Мы с ним были шерифами в одно и то же время, он в Плано а я тут. Думаю он очень гордился этим. Обо мне и говорить нечего. Я только вернулся с войны. Медали на груди и так далее и люди конечно это оценили. Я выкладывался в избирательную кампанию. Иначе успеха не жди. Старался быть честным. Джек говаривал что обливая соперника грязью сам теряешь в глазах людей но думаю просто это было не в его характере. Говорить о ком-нибудь плохо. Он всегда был мне примером. Мы с женой прожили вместе тридцать один год. Детей у нас нет. Мы потеряли дочь но не хочу об этом. Я пробыл шерифом два срока а потом мы перебрались в Дентон, штат Техас. Джек повторял что ничего нет лучше чем быть шерифом и ничего нет хуже чем быть бывшим шерифом. Наверно такое можно сказать о многих профессиях. Я не знал куда себя девать. Перепробовал много занятий. Недолго работал детективом на железной дороге. К тому времени жена уже сильно сомневалась что нам стоит возвращаться сюда. Что у меня есть шансы на прежнее место. Но она видела что меня тянет обратно. Она лучше меня, любому признаюсь кому это интересно. Да чего уж там. Лучшего человека я не встречал. В жизни.

Люди думают что знают чего хотят но обычно они обманываются. Бывает если им повезет они все-таки находят что ищут. Мне вот всегда везло. Иначе меня бы тут не было. Я переживал тяжелые времена. Но день когда я увидел как она появляется из магазина Керра в Сандерсоне переходит улицу и идет мимо меня и я приподнимаю шляпу а она отвечает улыбкой, тот день стал счастливейшим в моей жизни.

Люди часто жалуются на беды которые незаслуженно валятся на их головы но редко вспоминают о хорошем. О том что они сделали чтобы заслужить это хорошее. Ума не приложу за какие такие заслуги Бог улыбнулся мне. Но он улыбнулся....

Мосс подъехал к Игл-Пасс без четверти два ночи. Он проспал большую часть дороги на заднем сиденье такси и проснулся только когда машина замедлила ход сворачивая с шоссе на Мейн-стрит. Он смотрел на бледно-белые шары уличных фонарей проплывавших в окне. Потом сел.

Реку переезжать? спросил водитель.

Нет. Просто отвезите в центр.

Мы уже в центре.

Мосс положив локти на спинку сиденья смотрел вперед.

Что это там?

Окружной суд.

Нет не там. Дом с вывеской.

Гостиница «Игл».

Высадите меня возле нее.

Он заплатил пятьдесят долларов как они договаривались взял сумку и кейс поднялся на крыльцо гостиницы и вошел в холл. Портье стоял за стойкой словно поджидал его.

Он заплатил за номер положил ключ в карман поднялся по лестнице и пошел по коридору старой гостиницы. Мертвая тишина. Темень. Он нашел

свою комнату вставил ключ в замок вошел и запер за собой дверь. Уличные фонари сочили свет сквозь тюлевые занавески. Он положил сумки на кровать вернулся к двери и включил лампочку над нею. Старомодным выключателем с кнопочкой посередине. Дубовая мебель начала века. Коричневые стены. Стандартное дешевое покрывало на кровати.

Он сел на кровать и задумался. Потом встал посмотрел в окно на стоянку налил в ванной стакан воды и снова сел на кровать. Отпил глоток и поставил стакан на стекло покрывавшее тумбочку у кровати. Сказал чертыхнувшись:

Как я раньше не сообразил!

Раскрыл кейс и принялся вынимать деньги складывая пачки на кровати. Опустошив кейс проверил нет ли двойного дна и двойных стенок потом отставил его в сторону и начал проверять пачки складывая по одной обратно в кейс. Он проверил примерно треть пока не обнаружил передающее устройство.

В середине одной из пачек был вырез в котором лежал маячок размером с зажигалку. Он снял банковскую ленту взвесил маячок на ладони. Потом положил в ящик туалетного столика пошел в ванную бросил ленту и банкноты с вырезом в унитаз смыл их. Целые сотенные из этой пачки сложил и сунул в карман остальные пачки спрятал обратно поставил кейс на стул и сидел глядя на него. О многом он думал но одна мысль возвращалась постоянно: настал момент перестать полагаться на удачу.

Он достал из сумки обрез положил на кровать и включил лампу на тумбочке. Подошел к двери выключил лампочку над ней вытянулся на кровати и лежал глядя в потолок. Он знал что произойдет. Не знал только когда это случится. Он встал направился в ванную комнату зажег лампочку над раковиной и посмотрел на себя в зеркало. Пустил горячую воду намочил махровую салфетку отжал и обтер лицо и шею. Вытерся насухо выключил лампочку и вернулся на кровать. До него уже дошло что до конца жизни он не будет в безопасности и он спрашивал себя неужели придется привыкать к этому. И сможет ли он привыкнуть?

Он высыпал все из сумки положил в нее обрез и с сумкой и кейсом спустился вниз. Мексиканец который регистрировал его сменился и вместо него стоял другой портье, худой и седой. В легкой белой рубашке и черной бабочке. Он курил сигарету читал «Ринг» и щурясь от табачного дыма без особого воодушевления посмотрел на Мосса.

Что угодно сэр.

Вы только что заступили?

Да сэр. Буду дежурить до десяти утра.

Мосс положил на стойку сотенную. Портье опустил журнал.

Я не прошу ни о чем противозаконном, сказал Мосс.

Так объясните что вам нужно, ответил портье.

Тут кое-кто ищет меня. Все что я прошу это позвонить если кто-нибудь заявится снять номер. Под «кем-нибудь» я имею в виду любого крутого хрена. Можете это сделать?

Ночной портье вынул сигарету изо рта стряхнул мизинцем пепел в маленькую стеклянную пепельницу и взглянул на Мосса.

Да сэр. Это я могу.

Мосс кивнул и поднялся обратно к себе.

Телефон не звонил. Но что-то разбудило его. Он сел и посмотрел на часы на тумбочке. Тридцать семь минут пятого. Он нашарил сапоги обулся посидел на кровати прислушиваясь.

Потом с обрезом подошел к двери и прижался к ней ухом. Тихо. Зашел в ванную отодвинул синтетическую занавеску повернул кран перевел его на душ вышел и закрыл дверь.

Постоял снова прислушиваясь. Вытащил из-под кровати нейлоновую сумку и положил на стул в углу. Зажег лампу на прикроватной тумбочке и стоял пытаясь думать. Сообразив что телефон может зазвонить снял трубку и по-

ложил рядом с аппаратом. Откинул покрывало примял подушки. Взглянул на часы. Без четверти пять. Посмотрел на телефонную трубку. Взял ее вырвал шнур и вернул на аппарат. Постоял у двери, палец на спусковом крючке. Лег на живот и приложил ухо к щели у пола. Из-под двери тянуло прохладным ветерком. Словно где-то открыта дверь. Что ты сделал не так? Где ошибся?

Зашел за кровать залез под нее и направил обрез на дверь. Места едва хватало чтобы приподнять ствол. Сердце билось о пыльный ковер. Минуты ожидания. В полосе света под дверью появились две узкие тени и замерли. Вслед за этим послышался звук ключа поворачивавшегося в замке. Очень тихий. Он увидел коридор. Пустой. Он ждал. Старался даже не моргать но моргнул. И тут в проеме двери возникли дорогие сапоги из страусиной кожи. Наглаженные джинсы. Человек постоял. Переступил порог. Медленно двинулся к ванной.

В этот момент Мосс понял что человек не станет открывать дверь в ванную. Он резко обернется. И когда это произойдет будет слишком поздно. Слишком поздно делать очередную ошибку или вообще что-то делать и он умрет. Теперь или никогда, сказал он себе.

Не оборачивайся, скомандовал он. Повернешься и я разнесу тебе башку.

Человек не двигался. Мосс пополз вперед на локтях держа перед собой обрез. Человек был виден ему только до пояса и он не знал чем тот вооружен.

Брось оружие, приказал он! Ну!

Брошенное ружье стукнуло об пол. Мосс вскочил на ноги.

Подыми руки! Отойди от двери!

Человек сделал два шага назад, руки на уровне плеч. Мосс обошел кровать. Человек был от него не дальше чем в десяти футах. Вся комната медленно пульсировала. Странный запах. Похоже на заморский одеколон. С лекарственным оттенком в аромате. Гул в ушах. Мосс держал обрез со взведенным курком на уровне пояса. Никакой неожиданности быть не могло. Ощущение невесомости. Будто он плывет. Человек даже не глядел на него. Казался странно спокойным. Словно так все и должно было быть.

Сдай назад. Еще.

Человек повиновался. Мосс подобрал с полу его ружье и швырнул на кровать. Включил верхний свет и закрыл дверь. Сказал:

Обернись.

Человек повернул голову и посмотрел на Мосса. Голубые глаза. Невозмутимые. Темные волосы. Неуловимый налет странности. Чего-то с чем Мосс еще не встречался.

Что тебе от меня надо?

Человек молчал.

Мосс пересек комнату и одной рукой отодвинул кровать за ножку. Кейс стоял там в пыли. Он поднял его. Человек как будто этого даже не заметил. Казалось мыслями он где-то далеко отсюда.

Мосс снял со стула нейлоновый чехол повесил через плечо взял с кровати ружье с огромным похожим на пивную банку глушителем сунул его под мышку и подхватив кейс сказал:

Двигай.

Человек опустил руки и вышел в коридор.

Сразу за дверью на полу Мосс увидел маленькую коробочку ответчика. Мосс оставил его стоять где стоял. У него было такое чувство что ему и так повезло больше чем он рассчитывал. Он пошел по коридору держа обрез за рукоятку как пистолет и направив его в поясницу человеку. Хотел было приказать тому снова поднять руки но что-то подсказало ему что это не имеет никакого смысла. Дверь в комнату осталась распахнутой, в ванной по-прежнему шумел душ.

Увижу тебя с лестницы и стреляю.

Человек промолчал. Не исключено что он немой.

Стой тут, сказал Мосс. И ни шагу дальше.

Человек остановился. Мосс отступил к лестнице, последний раз взглянул

на него стоящего в тусклом желтом свете настенных светильников затем повернулся и бросился вниз перепрыгивая через две ступеньки. Он не знал куда бежит. Так далеко он не заглядывал.

Из-за стойки в вестибюле торчали ноги ночного портье. Мосс не стал задерживаться. Выскочил в парадную дверь и скатился с крыльца. К тому времени как он пересек улицу Чигур уже был на балконе гостиницы. Мосс почувствовал как дернулась сумка на плече. Пистолетный выстрел прозвучал как приглушенный хлопок, неясный и слабый в черной тишине города. Он вовремя обернулся чтобы увидеть вспышку второго выстрела неяркую но различимую в розовом сиянии пятнадцатифутовой неоновой вывески гостиницы. Он ничего не почувствовал. Пуля чмокнула рубашку и по плечу заструилась кровь и он бросился бежать сломя голову. Следующая пуля ужалила в бок. Он упал но тут же вскочил оставив ружье Чигура валяться на асфальте.

Черт! сказал он. Как стреляет!

Он шатаясь пробежал по тротуару мимо театра «Ацтек». В маленьком круглом билетном киоске когда он поравнялся с ним посыпались стекла. Он даже не слышал выстрела. Он резко развернулся и выстрелил из обреза. Картечь ударила по балюстраде второго этажа выбив несколько стекол. Когда он снова обернулся машина мчавшаяся по Мейн-стрит поймала его в лучи фар замедлила скорость и снова ринулась вперед. Он свернул на Адамс-стрит резко затормозившую машину занесло на перекрестке и она остановилась в облаке резинового дыма. Мотор заглох и водитель пытался завести его. Мосс встал спиной к кирпичной стене здания. Из машины вышли двое и побежали через улицу к нему. Один открыл огонь из компактного автомата малого калибра и Мосс дважды выстрелил в них из обреза а затем хромая побежал дальше чувствуя как кровь течет между ног. Взревел заработавший мотор.

Когда он добрался до Гранд-стрит позади уже гремела бешеная пальба. Бежать не было сил. Он увидел себя в витрине магазина на другой стороне улицы — локоть прижат к боку, на плече болтается сумка, а в руке обрез и кожаный кейс, темный и нелепый в витрине. Когда он снова посмотрел в нее то увидел что сидит на тротуаре.

Вставай сукин ты сын, сказал он. Не подыхать же здесь. Поднимайся черт бы тебя побрал.

Он перешел Райан-стрит, в сапогах хлюпала кровь. Он расстегнул молнию на сумке затолкал в нее обрез и застегнул. Постоял шатаясь. Потом потащился к мосту. Его бил озноб и тошнило.

На американской стороне моста был автомат с турникетом. Он бросил в щель десятицентовик толкнул вертушку и оказался в узком проходе. Занимался рассвет. Серенький и тусклый над заливным восточным берегом реки. Господен путь на ту сторону.

На полдороге ему повстречалась возвращающаяся компания. Четверо молодых парней лет по восемнадцать слегка хмельные. Он поставил кейс на тротуар и вынул из кармана пачку сотенных. Деньги были запачканы кровью. Он вытер пачку о штанину отсчитал пять бумажек а остальные убрал в карман.

Извините ребята, сказал. Прислонясь к ограде. Его кровавые следы на асфальте как ключи в аркадной игре.

Извините.

Они шагнули на проезжую часть чтобы обойти его.

Может продадите пальто?

Они прошли мимо не останавливаясь. Потом один из них обернулся.

Сколько дашь? спросил.

Не твое а вон того парня позади тебя. Длинное.

Парни и тот что в длинном пальто остановились.

Сколько?

Плачу пять сотен.

Загибаешь!

Пошли, Брайан.

Идем, Брайан. Он пьян.

Брайан посмотрел на них потом на Мосса. Сказал:

Покажь деньги.

Да есть деньги.

Покажь.

Сперва пальто.

Идем, Брайан.

Бери сотню и давай пальто. Потом получишь остальные.

Годится.

Он снял пальто протянул Моссу а Мосс ему сотню.

Что это на деньгах?

Кровь.

Кровь?

Кровь.

Парень стоял держа в руке купюру. Посмотрел на свои испачканные кровью пальцы.

Что с тобой?

Ранили.

Идем, Брайан. Ну его к черту.

Давай остальные.

Мосс протянул ему деньги сбросил с плеча сумку на тротуар и с трудом влез в пальто. Парень сложил деньги сунул в карман и шагнул назад.

Он присоединился к остальным и они пошли дальше. Чуть погодя остановились. О чем-то заспорили оглядываясь на Мосса. Он застегнул пальто переложил деньги во внутренний карман повесил сумку на плечо и поднял кожаный кейс. Сказал себе: ты должен идти. Не стану повторять тебе дважды.

Компания повернулась и стала удаляться. Их было только трое. Он потер глаза подушечкой ладони. Поискал глазами ища куда делся четвертый. И понял что четвертого не было. Все в порядке, сказал он. Просто переставляй ноги одну потом другую.

Дойдя до реки текущей под мостом он остановился и какое-то время глядел на воду. Впереди был мексиканский пропускной пункт. Он оглянулся назад. Троицы уже не было на мосту. Зернистый свет на востоке. Над низкими темными холмами за городом. Медленная темная вода движущаяся под ним. Где-то залаяла собака. Тишина. Пустота.

Внизу под ним на американском берегу тянулись заросли тростника. Он поставил сумку крепко схватил ручки кейса размахнулся и швырнул через ограду ввысь в космос.

Раскаленная боль. Он держался за бок и смотрел как кейс медленно переворачивается в бледнеющем свете фонарей беззвучно падает в тростник и исчезает. Потом он соскользнул на тротуар и сидел в собирающейся луже крови прижавшись лицом к сетке ограды. Вставай, приказал он себе. Будь ты проклят, вставай.

Когда он добрел до пропускного пункта в будке никого не было. Он толкнул турникет и оказался в городке Пьедрас-Неграс, штат Коауила.

Он дошел до небольшого парка на zocalo, центральной площади, где на ветвях эвкалиптов расхаживали перекликаясь граклы. Стволы деревьев были побелены так что издали парк казался беспорядочно уставленным белыми столбами. В середине железная gazebo, крытая эстрада. Он рухнул на железную скамью бросив рядом сумку и наклонился вперед держась из последних сил. Оранжевые шары фонарей. Мутнеющий мир. Церковь напротив парка. Скрипучие голоса граклов качающихся на ветвях над головой и наступающий день.

Он оперся рукой о скамью. Тошнота. Только не ложиться.

Солнца нет. Только серый рассвет. Мокрые улицы. Закрытые лавки. Железные шторы. Старик который приближается махая метлой. Остановился. Двинулся дальше.

Señor, проговорил Мосс.

Bueno, поздоровался старик.

Вы говорите по-английски?

Старик изучающе посмотрел на Мосса обеими руками сжимая черенок метлы. Пожал плечами.

Мне нужен врач.

Старик продолжал стоять. Мосс заставил себе подняться. Скамья в том месте где он сидел была в крови. Сказал:

Я ранен.

Старик оглядел его. Прищелкнул языком. Посмотрел в сторону занимающейся зари. Снова взглянул на Мосса и двинул подбородком. Спросил:

Puede andar?[1]

Что?

Puede caminar?[2] Он многозначительно потер палец о палец.

Мосс кивнул. Черная волна накрыла его. Он подождал пока она схлынет.

Tiene dinero?[3] Подметальщик снова потер большим пальцем об указательный.

Si, сказал Мосс. Встал качаясь. Достал из кармана испачканную в крови пачку отделил сотенную и протянул старику. Тот принял ее с большим уважением. Посмотрел на Мосса и прислонил метлу к скамье.

Когда Чигур спустился вниз и вышел из гостиницы его правое бедро было обмотано полотенцем которое он стянул отрезком шнура от жалюзи. Полотенце уже пропиталось кровью. В одной руке у него была небольшая сумка в другой пистолет.

«Кадиллак» стоял поперек перекрестка и оттуда доносились звуки стрельбы. Он отступил назад в дверную нишу парикмахерской. Треск автоматов и глухие удары ружья усиленные фасадами зданий. Люди на улице были в черных дождевиках и теннисных туфлях. Непохожие на тех кого ожидаешь увидеть в этой части страны. Он хромая поднялся обратно на крыльцо опер пистолет о балюстраду и открыл по ним огонь.

Пока они разобрались откуда ведется стрельба он убил одного и ранил другого. Раненый спрятался за машиной и начал стрелять по гостинице. Чигур стоял спиной к кирпичной стене и менял обойму. Пули выбили стекла в парадной двери и расщепили переплет. Свет в фойе погас. На улице было еще достаточно темно чтобы видеть вспышки выстрелов. Воспользовавшись временным затишьем Чигур ворвался в холл, под подошвами хрустели осколки стекла. Проковылял по коридору спустился к черному входу и вышел на стоянку.

Пересек улицу и двинулся по Джефферсон-стрит держась северной стороны зданий, волоча перевязанную ногу и стараясь идти быстрей. До окружного суда был один квартал и он понимал что в его распоряжении считанные минуты пока к тем людям не начнет прибывать подкрепление.

Когда он дошел до угла, на улице стоял только один человек. Он прятался за машиной, та была вся в пробоинах стекла выбиты или белые от трещин. Внутри машины по крайней мере один труп. Прятавшийся за ней человек наблюдал за гостиницей. Чигур прицелился выстрелил дважды и человек упал. Чигур отступил за угол и ждал держа пистолет дулом вверх у плеча. В прохладном утреннем воздухе висел резкий запах пороха. Похожий на запах фейерверков. Вокруг ни звука.

Когда он шагнул на улицу один из людей которых он подстрелил с крыльца гостиницы полз к тротуару. Чигур постоял наблюдая. Потом выстрелил ему в спину. Другой лежал у переднего крыла машины. Пуля попала ему в голову и вокруг него разлилась лужа крови. Его автомат лежал рядом но Чигур не обратил на него внимания. Он обошел машину ткнул сапогом лежавшего там

---

[1] Идти можешь? (*исп.*).

[2] Шагать можешь? (*исп.*).

[3] Деньги есть? (*исп.*).

человека потом подобрал его автомат. Это был короткоствольный «узи» с двадцатипятизарядным магазином. Чигур обшарил карманы трупа и нашел еще три рожка, один из которых был полный. Он положил их в карман куртки сунул пистолет за пояс и проверил остались ли еще патроны в магазине «узи». Потом отшвырнул его и похромал обратно к тротуару. Человек которому он выстрелил в спину лежал не сводя с него глаз. Чигур посмотрел вдоль улицы в сторону гостиницы потом в сторону суда. Высокие пальмы. Посмотрел на человека. Тот лежал в растекающейся луже крови. Попросил:

Помоги.

Чигур вынул из-за пояса пистолет. Посмотрел человеку в глаза. Тот отвернулся.

Гляди на меня, сказал Чигур.

Человек посмотрел и снова отвернулся.

По-английски говоришь?

Да.

Не отворачивайся. Я хочу чтобы ты глядел на меня.

Человек посмотрел на Чигура. На занимающийся новый день. Чигур выстрелил ему в лоб и стоял наблюдая. Наблюдая как лопаются капилляры в его глазах. Как гаснет в них свет. Как исчезает его отражение в том уходящем мире. Затем сунул пистолет за пояс и еще раз оглядел улицу. Подобрал сумку повесил «узи» на плечо перешел на другую сторону и захромал на стоянку гостиницы где оставил свою машину.

Мы перебрались сюда из Джорджии. Наша семья перебралась. Как тогда бывало: лошадь да крытый фургон. Знаю это совершенно точно. И много чего знаю про историю нашей семьи историю не такую простую. Говорят мол сказки живы а правда и дух испустила. Видно в смысле что быль за сказкой не угонится. Но я в это не верю. Думаю когда ложь расскажут и позабудут правда остается. Ветер ее не носит и время ее не меняет. Ее нельзя сделать правдивей как нельзя делать соль солоней. С ней ничего не поделаешь потому как она такая какая есть. Вот о чем речь. Слыхал ее сравнивали с камнем — может в Библии — и не стал бы это оспаривать. Но она остается когда и камень рушится. Наверняка найдутся люди которые не согласятся с этим. И таких большинство, сказать по правде. Но мне никогда не удавалось узнать во что они верят.

Всегда стараешься быть заодно с обществом. Я вот допустим всегда хожу на уборку кладбищ. Дело благое. Женщины устраивают пикничок на травке и конечно собирается компания но еще ты кое-что делаешь для того кому самому этого не сделать. Можете издеваться говорить что не хотелось бы чтоб они разгуливали по ночам. Но по мне все гораздо серьезней. Ну да, общество и уважение к мертвым, все так, но мертвые требуют от вас слишком много что может оказаться вам не по душе или даже непонятно и от них бывает непросто отделаться. Очень непросто. Такое чувство будто они не желают вас отпускать. Поэтому любая мелочь помогает, в этом смысле.

Вот я на днях говорил про газеты. На прошлой неделе вычислили пару в Калифорнии которые сдавали старикам комнаты а потом убивали их закапывали во дворе и обналичивали их страховку. Сначала они их мучили, уж не знаю зачем. Может у них телевизор сломался. Вот что пишут об этом газеты. Читаю: Соседи забили тревогу когда из дома выбежал голый человек в собачьем ошейнике. Такого ни за что не придумаешь. Не стоит даже пытаться.

И только тогда на них обратили внимание. А что там вопили да копали могилы во дворе это никого не встревожило.

И это в порядке вещей. Я сам смеялся когда читал. А что еще остается делать.

Молодежь та сегодня похоже медленно взрослеет. Уж не знаю почему. Может просто нет надобности взрослеть раньше положенного. А вот один мой родственник в восемнадцать лет стал блюстителем порядка. К тому времени он уже имел жену и ребенка. Мой друг детства с которым мы вместе росли был

в том же возрасте посвящен в баптистские священники. Стал пастором в маленькой старой деревенской церкви. Через три года его перевели в Лаббок и когда он сказал прихожанам что уезжает те просто сидели в церкви и плакали навзрыд. Что мужчины что женщины. Он и женил их и крестил и хоронил. А самому-то было двадцать один может двадцать два. Когда он читал проповеди они заполняли церковь и церковный двор и слушали. Меня это удивляло. В школе он был тихоней. Я пошел в армию в двадцать один и был одним из самых возрастных в нашем подразделении в учебном лагере. Через шесть месяцев меня отправили во Францию стрелять в людей. В то время мне даже в голову не приходило насколько это ненормально. Четыре года спустя я был шерифом этого округа. Я никогда не сомневался в том кем хочу быть. Люди чем больше говоришь о том что хорошо а что плохо тем больше они насмехаются над тобой. Но у меня никогда не было особых сомнений насчет таких вещей. В мыслях о таких вещах. И надеюсь не будет.

Лоретта рассказала что слышала по радио какой процент детей в этой стране воспитывают бабушки и дедушки. Не помню сейчас какой точно. Думаю очень высокий. Родители не растят их. Мы поговорили с ней об этом. Спросили себя: когда народится следующее поколение и тоже не будет растить своих детей так кто же тогда станет этим заниматься? Собственные их родители останутся единственными дедушками и бабушками а они даже их не растили. Мы не нашли ответа. Иногда под настроение мне приходит мысль что кое-каких вещей я не знаю а кое-что проходит мимо меня. Но такое случается со мной редко. Бывает проснусь ночью и предельно ясно чувствую что ничего нам так не хватает как второго пришествия Христа которое способно замедлить этот несущийся поезд. Не знаю какая польза от того чтобы лежать без сна и думать такие мысли. Но вот лежу и думаю.

Уверен что без жены при такой работе никуда. К тому же жены совершенно исключительной. Она и за повариху и за надзирательницу и уж не знаю что еще. Парни в кутузке не сознают как им повезло. Хотя может и сознают. Я никогда не беспокоился о ее безопасности. Они имеют свежие овощи с огорода большую часть года. Отличный кукурузный хлеб. Бобы. Она славится своими гамбургерами и жареной картошкой. Они возвращаются даже годы спустя уже женатые и при деле. Привозят жен. Даже детишек. И приезжают они не затем чтобы повидать меня. Представляют своих жен или любимых а потом буквально рыдают. Взрослые мужчины. Случались из-за этого неприятности. Но она знает что делает. Всегда знала. Так что мы каждый месяц превышали тюремный бюджет но куда деваться? Некуда. Приходится идти на это.

...Уэллс появился в половине двенадцатого. Чигур пошел за ним по лестнице, ружье небрежно завернуто в газету которую он читал ожидая. На середине лестницы Уэллс обернулся и Чигур сбросив газету поднял ружье. Сказал:

Привет, Карсон.

Они сели в номере Уэллса. Уэллс на кровать а Чигур в кресло у окна.

Тебе ни к чему это делать, сказал Уэллс. Я ж как дневной трейдер на бирже зарабатываю на разнице курса. Я мог бы просто уехать домой.

Мог бы.

А я бы в долгу не остался. Дошли бы до банкомата. А потом разошлись. Я бы снял четырнадцать штук.

Неплохой куш.

И я так думаю.

Чигур посмотрел в окно. Ружье на колене направлено на Уэллса. Сказал:

Ранение изменило меня. Изменило мои представления. Я совершил прорыв, в каком-то смысле. Кое-что до меня дошло чего раньше не доходило. Я думал что понимаю но не понимал. Я вроде как догнал самого себя, лучше не скажешь. Это была не беда. Только отставание.

В любом случае куш неплохой.

Неплохой. Просто не в той валюте.

Уэллс смерил взглядом расстояние между ними. Бессмысленно и пытаться. Если б лет двадцать назад. Вероятно даже и тогда было бы бессмысленно.

Делай что должен делать, сказал он.

Чигур небрежно развалился в кресле подперев кулаком подбородок. Глядя на Уэллса. Читая его последние мысли. Такое он уже видел. И Уэллс видел тоже.

А началось это раньше, сказал он. Тогда мне еще было невдомек. Я приехал сюда на границу остановился поесть в кафе в этом городе и в том кафе сидели несколько человек пили пиво и один все оглядывался на меня. Я не обращал на него внимания. Сделал заказ и пообедал. Но когда пошел расплачиваться надо было пройти мимо них а они ухмылялись и он сказал кое-что чего нельзя было стерпеть. Знаешь что я сделал?

Я знаю что ты сделал.

Я ничего не сказал ему. Расплатился и уже был в дверях когда он повторил свои слова. Я обернулся и посмотрел на него. Я просто стоял ковырял в зубах зубочисткой и незаметно кивнул ему. Предлагая выйти. Если он хочет. А потом вышел. И ждал его на автостоянке. Он появился со своими приятелями и я убил его прямо там на стоянке а потом сел в машину. Они все обступили его. Не понимали что произошло. Не понимали что он мертв. Один сказал что я вырубил его каким-то приемом и остальные тоже стали это повторять. Пытались его посадить. Хлопали по щекам и пытались посадить. Спустя час помощник шерифа остановил меня недалеко от Соноры и я позволил ему отвезти себя в город в наручниках. Трудно сказать почему я это сделал но думаю что хотел проверить смогу ли освободиться усилием воли. Потому что верю что человек способен на такое. Что подобное возможно. Но это было глупо. Бессмысленно. Ты меня понимаешь?

Понимаю ли я?

Да.

Ты хоть представляешь насколько ты безумен?

Характер нашего разговора имеешь в виду?

Я имею в виду твой характер.

Чигур откинулся в кресле. Изучающе посмотрел на Уэллса. Сказал:

Объясни мне одну вещь.

Какую?

Если принцип которому ты следуешь привел тебя к такому концу какой прок от такого принципа?

Не понимаю о чем ты.

О твоей жизни. В которой сейчас все ясно как на ладони.

Мне твой бред неинтересен, Антон.

Я подумал ты захочешь исповедаться.

Не в чем мне исповедоваться тебе.

Не мне. Себе. Я подумал может ты захочешь что-то сказать.

Пошел к черту!

Ты меня удивляешь, только и всего. Я ожидал чего-то другого. Неудачи порождают сомнения. Не считаешь?

Думаешь я поменялся бы с тобой местами?

Да. Думаю. Я здесь а ты там. Через несколько минут я по-прежнему буду здесь.

Уэллс посмотрел в темное окно. Сказал:

Я знаю где кейс.

Если б знал он уже был бы у тебя.

Я хотел дождаться пока вокруг никого не будет. До ночи. Часов до двух.

Значит знаешь где он сейчас.

Да.

Я знаю кое-что получше.

Что именно.

Где он будет.

И где он будет?

Его принесут и поставят у моих ног.

Уэллс вытер губы тыльной стороной ладони.

Тебе это ничего не будет стоить. Он в двадцати минутах отсюда.

Ты знаешь что сейчас произойдет. Ведь знаешь?

Уэллс промолчал.

Так знаешь?

Иди к черту.

Ты воображаешь что можешь смутить меня взглядом.

Что ты имеешь в виду?

Ты воображаешь что пока будешь смотреть мне в глаза я не смогу этого сделать.

Ничего я не воображаю.

Воображаешь. Тебе следовало бы признать свое поражение. Так было бы достойней. Я пытаюсь помочь тебе.

Мерзавец.

Ты воображаешь что не закроешь глаза. Закроешь.

Уэллс молчал. Чигур наблюдал за ним. Потом сказал:

Я знаю что ты еще думаешь.

Ты не знаешь что я думаю.

Ты думаешь что я такой же как ты. Что это во мне просто жадность говорит. Но я не такой как ты. Потребности у меня скромные.

Давай, стреляй.

Тебе не понять. Такому человеку как ты.

Давай, стреляй.

Да, сказал Чигур. Все всегда так говорят. Но на самом деле не хотят этого, верно?

Кусок дерьма.

Как некрасиво, Карсон. Опомнись. Если не уважаешь меня то какого мнения ты должен быть о себе? Посмотри к чему ты пришел.

Ты считаешь что ты выше всего, сказал Уэллс. Но ты ошибаешься.

Не всего. Нет.

Ты не выше смерти.

Для меня она значит меньше чем для тебя.

По-твоему я боюсь смерти?

Да.

Так убей меня. И будь ты проклят.

Нет, тут другое. У тебя уже давно руки опустились и вот сидишь сейчас здесь. Я не понимал что с тобой происходит. Как человек определяет каким порядком уйдет из жизни? Мы с тобой одним делом занимаемся. Оба профессионалы. Неужели ты настолько презирал меня? Почему ты сделал это? Как позволил себе оказаться в таком положении?

Уэллс посмотрел на улицу. Спросил:

Который час?

Чигур взглянул на свое запястье.

Без трех минут полночь.

Уэллс кивнул. Сказал:

По старухиному календарю у меня есть еще три минуты. А, к черту! Мне кажется я уже видел все это когда-то давным-давно. Почти как сон. Déjà-vu. Он посмотрел на Чигура. Мне неинтересно что ты обо мне думаешь. Хватит болтать. Стреляй. Психопат проклятый. Стреляй и что б тебе гореть в аду.

И он закрыл глаза. Закрыл глаза отвернулся и поднял руку защищаясь от того от чего нельзя защититься. Чигур выстрелил ему в лицо. Все что Уэллс когда-то знал или думал или любил медленно потекло по стене позади него. Лицо матери, первое причастие, женщины которых познал. Лица мужчин которые умирали стоя перед ним на коленях. Тело мертвого ребенка в придорожной канаве в другой стране. Он лежал на кровати раскинув руки. Половина

головы снесена большая часть правой кисти отсутствует. Чигур встал поднял с ковра пустую гильзу дунул в нее опустил в карман и посмотрел на часы. До наступления нового дня оставалась еще минута...

За последние несколько лет я потерял многих друзей. И не все из них были старше меня. Одно понимаешь становясь старше: не всем суждено стареть вместе с тобой. Стараешься помогать людям из чьих налогов идет тебе зарплата но не можешь не думать о том каким словом тебя будут поминать. За сорок один год ни одно убийство в этом округе не осталось нераскрытым. И вот мы имеем целых девять только за неделю. Удастся ли их раскрыть? Не знаю. Каждый потерянный день оборачивается против тебя. Время не на твоей стороне. Не знаю много ли чести в том чтобы прослыть человеком перехитрившим банду наркоторговцев. Не то чтобы они так уж старались перехитрить нас. Не уважают полицию? Вряд ли. Они о полиции и не думают. Похоже она их вообще не беспокоит. Конечно недавно тут в Сан-Антонио они насмерть застрелили федерального судью. Вот он их полагаю беспокоил. Прибавьте сюда пограничных стражей богатеющих на наркотиках. Горько знать об этом. Или это только мне горько. Еще десять лет назад я не верил что это правда. Ничего нет омерзительней продажного блюстителя порядка. Он в десять раз хуже преступника. И это не искоренишь. Это единственное что я знаю. Не искоренишь. К чему все это приведет?

Может я чего недопонимаю но по мне неприятней всего знать что я потому только еще жив что они не уважают меня. Очень это неприятно. Очень. Еще несколько лет назад мне было невыносимо думать об этом. Однажды тут в округе Пресидио нашли грузовой Дуглас DC-4. Стоял в пустыне. Они просто приехали туда ночью сделали нечто вроде посадочной полосы и зажгли два ряда бочек со смолой вместо огней. Сесть-то он сел но взлететь не мог. И его весь раздели. Осталось одно сиденье пилота. Марихуаной провонял, собак не надо. Ну тамошний шериф — не хочу называть его имени — задумал устроить засаду и прищучить их когда они вернутся к самолету но в конце концов ему сказали что никто не приходит. Ни разу не приходил. Когда до него наконец дошло о чем ему говорят он успокоился развернулся сел в свою машину и уехал.

А когда они устраивали на границе войны из-за наркотиков нигде нельзя было купить полуквартовой банки с крышкой. Чтобы там замариновать что-нибудь или еще для чего. Ни у кого не было ни одной. Дело в том что они использовали эти банки чтобы класть в них ручные гранаты. Если летишь над чьим-то домом или лагерем и сбрасываешь гранаты то они взрываются до того как ударятся о землю. Поэтому чеку выдергивали засовывали гранату в банку и заворачивали крышку. И теперь банка разбивалась о землю кольцо освобождалось и раздавался взрыв. Такие самодельные бомбы готовили ящиками. Трудно поверить что кто-то летал ночью на маленьком самолете с подобным грузом, но это было.

Думаю окажись вы на месте Сатаны и захоти придумать как поставить человеческий род на колени то верно придумали бы наркотики. Небось его это рук дело. Я тут как-то утром за завтраком сказал это кое-кому а меня спросили верю ли я в Сатану. Я в ответ: Суть не в том. А мне: Я-то знаю а ты? Пришлось задуматься. Когда был мальчишкой наверно верил. Как повзрослел то скорей всего нет. А теперь меня начинает тянуть к старому. Существование Сатаны объясняет многие вещи которые в ином случае необъяснимы. По крайней мере для меня.

...На стоянке на Норт-Бродвей он купил полноприводной «Форд»-пикап заплатил наличными оформил документы и спрятал их в бардачок. Потом поехал назад к мотелю расплатился там забрал вещи и уехал, «тек-9» под сиденьем кейс и сумка с одеждой на полу с пассажирской стороны.

На въезде в Бёрн Мосс заметил голосовавшую девчонку свернул к обочине остановился посигналил и смотрел в зеркало как она бежит к машине и нейлоновый рюкзачок бьет ее по спине. Лет пятнадцать, шестнадцать. Рыжая.

Далеко едете? спросила она.

Машину водить умеешь?

Да. Умею. Передача не ручная?

Автоматическая. Залезай с той стороны.

Она бросила рюкзачок на пассажирское сиденье вылезла из кабины и побежала к водительской дверце. Мосс сбросил рюкзачок на пол пересел и девчонка нажала на газ и они выехали на автостраду.

Сколько тебе лет?

Восемнадцать.

Ври больше. Что ты здесь делаешь? Разве не знаешь что опасно ездить автостопом?

Знаю.

Он снял шляпу положил рядом с собой откинулся на сиденье и прикрыл глаза. Сказал:

Не превышай скорость. Не то копы остановят и нам с тобой не поздоровится.

Хорошо.

Я серьезно. Превысишь скорость и опять окажешься на обочине.

Договорились.

Он попытался уснуть но не смог. Мучила сильная боль. Вскоре он выпрямился надел шляпу и взглянул на спидометр.

Можно спросить?

Можно, ответил он.

За тобой гоняется полиция?

Мосс сел поудобней чтобы облегчить боль глянул на нее и опять уставился на дорогу.

С чего ты взяла?

Да ты сам только что сказал что не поздоровится если нас остановят.

И что с того?

Тогда думаю мне стоит сойти прямо сейчас.

Ты этого не думаешь. Просто хочешь сообразить как тебе поступить.

Она взглянула на него краешком глаза. Мосс изучал пейзаж за окном.

Пробудешь со мной три дня, сказал он, и научишься грабить бензоколонки. Без шуток.

Она ответила ему странной полуулыбкой. Сказала:

Ты этим занимаешься? Грабишь бензоколонки?

Нет. Мне это ни к чему. Ты голодна?

Не особо.

Когда ела в последний раз?

Не люблю когда начинают задавать такие вопросы.

Ладно-ладно. Так когда ты ела в последний раз?

Я сразу поняла что ты ушлый тип как только села в машину.

Точно. Сверни на следующем повороте. До него мили четыре. И достань мне автомат из-под сиденья.

...Он снял номер в «Роудвей-инн» на восточной окраине города закрылся в нем и лег спать. Проснулся как обычно в шесть утра встал задернул шторы и вернулся в кровать но снова заснуть не смог. В конце концов принял душ оделся и спустился в кафе позавтракать и прочитать утреннюю газету. О Моссе и девушке еще ничего не было. Он поинтересовался у официантки подошедшей предложить еще кофе, когда они получают вечернюю газету.

Не знаю, ответила она. Я перестала читать ее.

Что ж, не осуждаю вас. Сам бы перестал если б мог.

Я бросила ее читать и мужа заставила.

Стоило ли?

Не знаю почему газету называют источником новостей. Я бы не назвала то что они печатают новостями.

Вы правы.

Когда вы последний раз читали в газете что-нибудь об Иисусе Христе?

Белл покачал головой. Ответил:

Не помню. Я бы сказал что давно.

В том-то и дело. Очень давно.

Ему уже приходилось стучаться в разные двери и сообщать подобное известие, ему это было не впервой. Он увидел как занавеска чуть отодвинулась затем дверь открылась она появилась на пороге в джинсах рубашке навыпуск и стояла глядя на него. Без всякого выражения. Просто ожидая. Он снял шляпу и она привалилась к косяку и отвернула лицо.

Мне очень жаль, мэм, сказал он.

О Господи, проговорила она. Шатаясь отступила в комнату упала на пол и закрыла голову руками. Белл стоял теребя шляпу. Не зная что делать. Старухи нигде не было видно. На парковке стояли две мексиканки горничные глядя на них и перешептываясь. Он шагнул в комнату и закрыл дверь.

Карла Джин, сказал он.

О Господи! простонала она.

Мне всем сердцем жаль что так случилось.

О Господи!

Он все стоял и все теребил шляпу.

Очень жаль.

Она подняла голову. Повернула к нему смятое лицо.

Будьте вы прокляты. Что вы стоите и талдычите что вам жаль? Мой муж мертв. Это вы понимаете? Скажете еще раз и клянусь Богом возьму пистолет и пристрелю вас.

Делать нечего пришлось поверить ей на слово. Больше я ее не видел. Я хотел сказать ей что то как это представили в газетах неправда. О нем и той девушке. Выяснилось что она сбежала из дому. И было ей пятнадцать лет. Я не верю что между ним и ею что-то было и мне очень неприятно что она так думала. А она как вы понимаете так думала. Я много раз звонил ей но она услышав мой голос вешала трубку и я не могу винить ее в этом. Позже когда мне позвонили из Одессы и сообщили о случившемся я с трудом в это поверил. Это не имело никакого смысла. Я ездил туда но напрасно. Ее бабушка тоже только что умерла. Я было попытался найти его отпечатки пальцев по картотеке ФБР но мне только протянули чистый бланк. Сказали напиши его имя и что он сделал и прочее в том же роде. В результате ты выглядишь дураком. Он призрак. Но где-то он существует. Ты не думаешь что можно просто взять и поймать его. Я все жду что услышу что-нибудь. И может дождусь. А может нет. Так легко обманываться. Говорить себе то что хочется услышать. Я уже больше не уверен что именно я хочу услышать. Говоришь себе что видать это дело закончено. Но знаешь что это не так. А желать можешь что угодно.

Мой старик говаривал мол просто делай все наилучшим образом и он был прав. Говаривал что ничто так не успокаивает как прогулка по утрам и понимание того что ты не Бог и не все в твоей власти. И если ты в чем-то ошибся просто встань и признайся скажи что сожалеешь о своей ошибке и продолжай работать. Не мучайся угрызениями. Наверно сегодня это кажется слишком элементарным. Даже мне. Тем более стоит пораздумать над этим. Он был немногословен поэтому я старался запоминать то что он говорил. К тому же у него не хватало терпения дважды повторять одно и то же так что я научился запоминать его слова с первого раза. По молодости лет мне случалось сбиваться с пути и не следовать его наставлениям но взявшись за ум я положил себе больше не делать этого и не делал. Думаю истина всегда проста. Без этого никак не обойтись. Она должна быть достаточно простой чтобы ее мог понять даже ребенок. Иначе может оказаться слишком поздно. Когда дойдешь до нее своим умом может оказаться слишком поздно...

Чигур в костюме и при галстуке стоял у столика секретарши. Кейс он опустил на пол и оглядывал приемную.

Повторите пожалуйста ваше имя, попросила она.

Он повторил.

Вам назначено?

Нет. Не назначено. Но он будет рад меня видеть.

Подождите минутку.

Она доложила по телефону о его приходе. Молча выслушала ответ. Опустила трубку и сказала:

Проходите, вас ждут.

Он вошел в кабинет и человек за столом встал и посмотрел на него. Потом обошел стол и протянул ему руку.

Ваше имя мне знакомо, сказал он.

Они сели на диван в углу кабинета и Чигур положил кейс на кофейный столик. Кивком показал на него.

Это ваше.

Что это?

Деньги которые принадлежат вам.

Человек сидел глядя на кейс. Потом встал подошел к столу и нажал кнопку. Сказал в трубку:

Меня ни для кого нет.

Повернулся заложил руки за спину уперся в стол и внимательно посмотрел на Чигура.

Как вы нашли меня?

Разве это важно?

Для меня важно.

Не беспокойтесь. Никто другой не придет.

Откуда мне знать?

Будьте уверены от меня зависит кто придет а кто нет. Я не намерен тратить время на то чтобы пугать вас. Думаю это дело бесполезное и неблагодарное. Так что поговорим о деньгах.

Хорошо.

Здесь не вся сумма. Около сотни тысяч недостает. Часть украдена часть пошла на покрытие моих расходов. Мне пришлось потратить усилия чтобы вернуть вашу собственность поэтому предпочел бы чтобы меня не воспринимали как человека принесшего плохую новость. В этом кейсе два миллиона триста тысяч. Сожалею что не смог вернуть все, но ничего не поделаешь примите что есть.

Человек не пошевелился. Помолчав спросил:

Кто вы такой черт возьми?

Мое имя Антон Чигур.

Это я знаю.

Тогда зачем спрашивать?

Что вам надо? Вот я о чем.

Ну я бы так сказал, цель моего визита просто представить свидетельство моей добросовестности. Как специалиста по улаживанию щекотливых дел. Как человека абсолютно надежного и абсолютно честного. Что-то вроде того.

Человека с которым я мог бы иметь дело?

Да.

Вы это серьезно?

Вполне.

Чигур наблюдал за ним. Заметил как расширились его зрачки и чаще забилась жилка на шее. Как дыхание стало прерывистым. Когда он сначала оперся руками о стол за спиной он выглядел спокойней. Он по-прежнему стоял в той же позе но спокойствие его улетучилось.

У вас там не бомба в том чертовом кейсе?

Нет. Не бомба.

Чигур расстегнул ремни щелкнул латунным замком открыл кейс и подтолкнул вперед.

Ладно. Уберите его.

Чигур закрыл кейс. Человек выпрямился. Утер губы тыльной стороной ладони.

Полагаю, сказал Чигур, первым делом вам следует поразмыслить над тем как вы потеряли деньги. К чьему совету прислушались и что произошло после этого.

Да. Но здесь обсуждать это мы не можем.

Понимаю. Я в любом случае не ждал что вы все поймете за одну встречу. Позвоню вам через два дня.

Хорошо.

Чигур встал с дивана. Человек кивнул в сторону кейса. Сказал:

С этим чемоданчиком вы могли бы затеять собственный бизнес и не один.

Чигур улыбнулся. Сказал:

Нам о многом надо поговорить. Теперь у нас будут новые партнеры. Никаких проблем больше не возникнет.

А что случилось с прежними?

Они занялись другими вещами. Не каждый подходит для такого рода работы. Перспектива получения чрезмерной прибыли заставляет людей переоценивать свои возможности. Заблуждаться. Они убеждают себя что все в их руках тогда как это отнюдь не так. И стоит человеку сделать один неверный шаг как его враги тут как тут. Потому что они не дремлют.

А как с вами? Как насчет ваших врагов?

У меня их нет. Я не позволяю себе иметь врагов.

Он обвел взглядом комнату. Сказал:

Превосходный кабинет. Сдержанно, никакой излишней роскоши. Оригинал? кивнул он на картину на стене.

Человек посмотрел на картину.

Нет. Копия. Но есть и оригинал. Держу его в банковском хранилище.

Прекрасно.

Не имею привычки болтать о войне. Меня считали героем а я потерял целое подразделение. И за это получил награду. Они погибли а мне орден. Мне даже ни к чему знать ваше мнение. Дня не проходит чтобы я не вспоминал об этом. Знаю некоторые парни как вернулись поехали получать образование в Остин по закону о льготах для ветеранов и с презрением говорили о своих солдатах. Некоторые из них. Дескать деревенщина неотесанная и все такое. Мне их поведение не по душе. В этой стране два поколения это уже такая даль. Вы вот толкуете о первых поселенцах. А я всегда говорю что когда у людей убивают жен и детей да снимают с них скальп и потрошат как рыбу то люди начинают ожесточаться но меня похоже не понимают. Думаю шестидесятые годы в этой стране отрезвили некоторых. Надеюсь что так. Недавно я читал в газетах что в тридцатые годы во многих школах проводился опрос среди учителей. На предмет того с какими проблемами им приходится сталкиваться в их работе. Разослали анкеты по стране и учителя прислали ответы. И самыми большими проблемами с какими им приходилось сталкиваться они назвали болтовню во время уроков и беготню на переменах. Жевание жвачки. Списывание домашних заданий. И тому подобные вещи. И вот взяли чистые анкеты напечатали кучу и снова разослали по тем же школам. Сорок лет спустя. Ну вернулись они с ответами. И что же называют теперь: изнасилования, поджоги, убийства. Наркотики. Самоубийства. Так что я задумался. Потому что давно уже когда я говорю людям что мир катится в тартарары люди просто улыбаются и отвечают что я старею. Что это один из симптомов. Но чувствую у всех кто не видит разницы между изнасилованиями с убийствами и жеванием жвачки будут куда более серьезные проблемы чем у меня. Сорок лет не такой уж долгий срок. Может следующие сорок заставят кого-то из них спохватиться. Если будет еще не слишком поздно.

Год или два назад мы с Лореттой ездили на конференцию в Корпус-Кристи, штат Техас, и рядом со мной сидела та женщина, супруга какой-то там шишки. И она все повторяла что консерваторы мол такие да консерваторы сякие. Даже не уверен что она имела в виду. Люди с которыми я общаюсь люди самые что ни на есть обыкновенные. Как говорится простонародье. Я сказал ей это и она странно посмотрела на меня. Решила что я их осуждаю. Но конечно в моих краях считается похвалой если назвать человека простым. Она болтала без умолку. Наконец говорит: Не нравится мне куда катится эта страна. Я хочу чтобы моя внучка могла сделать аборт. А я в ответ: Не думаю мэм что вас хоть сколько-то заботит куда катится страна. У меня на этот счет нет особых сомнений но ваша внучка сможет сделать аборт. Я хочу сказать что она не только сможет сделать аборт но еще и усыпить вас. Ну тут она и замолкла.

Он поднялся по трем ступенькам на деревянное крыльцо и тыльной стороной ладони негромко постучал в дверь. Снял шляпу вытер лоб рукавом и снова надел.

Входи, донесся голос.

Он открыл дверь и ступил в прохладную тьму.

Эллис?

Я тут. На кухне.

Он прошел на кухню. У стола в кресле-каталке сидел старик. Затхлый воздух бил в нос застоявшимся запахом жареного бекона и дыма от дровяной плиты но все перебивал острый запах мочи. Вроде бы кошачьей но не только. Белл остановился на пороге и снял шляпу. Старик взглянул на него. В одном глазу мутное бельмо. Повредил о колючку когда лошадь сбросила его на кактус много лет назад.

А, Эд Том. Не знал что это ты.

Как поживаете?

Сам видишь. Ты один?

Один.

Присаживайся. Кофе хочешь?

Белл глянул на хаос царивший на столе покрытом клетчатой клеенкой. Пузырьки с лекарствами. Хлебные крошки. Журналы о скачках.

Спасибо, нет, отказался он.

Твоя жена прислала письмо.

Можете звать ее Лореттой.

Конечно могу. Ты знал что она иногда пишет мне?

Да, написала раз или два.

Больше чем раз или два. Она постоянно пишет. Рассказывает ваши семейные новости.

Не знал что у нас есть какие-то новости.

Ты удивишься.

Так что такого особого она сейчас написала?

Что ты уходишь в отставку только и всего. Подал заявление.

Старик не стал ждать подтвердит Белл или опровергнет это известие. Достал щепотку табаку из мешочка рядом и принялся скручивать самокрутку. Послюнил конец перевернул и прикурил от старой зипповской зажигалки стершейся до латунного корпуса. Сидел и дымил держа сигарету в пальцах словно карандаш.

Как живете? спросил Белл.

Да живу вот.

Он откатил кресло немного в сторону и посмотрел на Белла сквозь облако дыма.

Должен сказать с виду ты старей стал.

Не только с виду.

Старик кивнул. Белл взял стул сел и положил шляпу на стол. Сказал:

Хочу вот спросить вас.

Спрашивай.

О чем вы больше всего жалеете в жизни?

Старик посмотрел на него. Подумал и сказал:

Не знаю. Не так уж много такого о чем я жалею. Как подумать есть масса вещей которые делают человека счастливей. Одна из них это считаю способность ходить. Ты можешь составить свой собственный список. У тебя он верно уже есть. Думаю к тому времени как становишься взрослым ты счастлив насколько хотел. У тебя еще будут хорошие времена и плохие но в конце жизни ты будешь почти так же счастлив как прежде. Или так же несчастлив. Я знавал людей которые так и не успокоились.

Понимаю что вы имеете в виду.

Конечно понимаешь.

Старик затянулся и продолжил:

Если спрашиваешь о моем самом большом несчастье то ты и так знаешь ответ.

Да сэр.

И дело не в этом кресле и не в слепом глазе.

Конечно.

Ты принимаешь участие в скачках и тебе возможно кажется что ты хотя бы представляешь куда скачешь. Но можешь и не представлять. Или тебя обманут. Возможно никто тебя не станет потом винить. Если сойдешь с дистанции. Но вот если это происходит просто оттого что трасса оказалась тяжелей чем ты думал. Тогда дело другое.

Белл кивнул.

По-моему есть вещи за которые лучше не браться.

Верно.

А что Лоретту заставило бы сойти с дистанции?

Не знаю. Наверно если бы я сделал что-то очень плохое. Уж точно не потому что жить стало малость трудней. Такое она переживала раз или два.

Эллис кивнул. Стряхнул пепел в крышку от банки служившую ему пепельницей. Сказал:

Поверю тебе на слово.

Белл улыбнулся. Посмотрел вокруг.

Свежий у вас кофе?

Да, думаю нормальный. Обычно я завариваю свежий каждую неделю даже если еще что-то остается с прошлой.

Белл снова улыбнулся встал поставил кофейник на кухонный стол и включил в розетку.

Они сидели за столом и пили кофе из тех же фарфоровых в паутине поверхностных трещинок чашек которые появились в доме еще до его рождения. Белл посмотрел на чашку обвел глазами кухню. Сказал:

Я смотрю кое-что тут не меняется.

А чему тут меняться?

Ну не знаю.

Я тоже.

Сколько вы держите кошек?

Кто их разберет. Зависит от того что ты имеешь в виду говоря «держите». Какие-то приходят и уходят остальные совсем дикие. Бросились к двери когда заслышали твой грузовичок.

Вы услышали мой грузовик?

Что?

Я сказал: услышали... Все смеетесь.

С чего ты взял?

Так услышали?

Нет. Увидел как кошки улепетывают.

Еще кофе хотите?

С меня достаточно.

Человек который стрелял в вас умер в тюрьме.

Да. В Анголе, штат Индиана.

Что вы сделали бы если б его освободили?

Не знаю. Ничего не сделал бы. Какой в этом смысл? Нет смысла. Никакого.

Вот уж не ожидал услышать от вас такое.

Человек устает, Эд Том. Пока тратишь время пытаясь вернуть то что у тебя отняли теряешь еще больше. Так что спустя какое-то время накладываешь жгут на рану чтобы не кровоточила. Твой дед не просил поступать к нему в помощники. Я пошел в полицию по своей воле. Черт, мне же больше нечем было заняться. Платили почти как ковбою. В любом случае никогда не знаешь какое еще худшее несчастье могло с тобой случиться не случись этого. Я был слишком молод для одной войны и слишком стар для очередной. Можно быть патриотом и все же считать что кое-какие вещи обходятся чересчур уж дорого. Спроси матерей героев «Золотой звезды» чем они заплатили и что получили взамен. Всегда переплачиваешь. Особенно за обещания. Не существует такой вещи как дешевое обещание. Сам увидишь. Может уже увидел.

Белл промолчал.

Я вот как постарел все ждал что Бог как-то явит мне Себя. Но не дождался. Я не виню его. Будь я на его месте то думал бы обо мне то же что он.

Что он думает вы не знаете.

Нет знаю.

Он посмотрел на Белла. Сказал:

Я еще помню как ты после переезда в Дентон однажды пришел ко мне оглядел мою халупу и спросил что я собираюсь делать.

Было такое.

А теперь не стал бы спрашивать?

Наверно нет.

Не стал бы.

Он глотнул крепкий черный кофе.

Вы вспоминаете Гарольда? спросил Белл.

Гарольда?

Да.

Не слишком часто. Он был старше меня. Родился в девяносто девятом. Точно в девяносто девятом. Что это ты вдруг заговорил о Гарольде?

Да читал кое-какие письма вашей матери к нему, только и всего. Просто интересно каким он вам запомнился.

А от него были письма?

Нет.

Да, думай о своей семье. Попытайся понять для чего все это было. Я видел как это подействовало на мою мать. Она так и не смогла справиться с этим. Не знаю был ли в этом вообще какой-то смысл. Помнишь тот госпел? «Мы уразумеем после»[4]? Для этого нужно крепко веровать. Думай как он пошел туда и умирал где-то в окопе. Мальчишка семнадцатилетний. Ты объясни мне. Потому что я ни черта не понимаю.

Согласен. А не хотелось уехать куда-нибудь?

Не желаю я чтоб меня перетаскивали как бревно. Здесь и останусь. Я в порядке, Эд Том.

Никто не против чтобы вы оставались здесь.

Знаю.

Ну и хорошо.

Белл смотрел на него. Старик загасил сигарету. Белл попытался представить себе как он живет. Потом попытался не думать об этом.

---

[4] Строка из припева к духовному гимну Дж. Р. Бакстера и У. Б. Стивенса «Отче, в грядущем...» на тему стиха 13.7 Евангелия от Иоанна: «Иисус сказал ему в ответ: что Я делаю, теперь ты не знаешь, а уразумеешь после». Гимн, сочиненный в 1937 году, был широко известен на американском Юге.

Вы не стали неверующим, дядя Эллис?

Нет. Нет. Ничего подобного.

Думаете Бог знает что происходит?

Надеюсь знает.

А остановить это он может?

Очень сомневаюсь.

Некоторое время они сидели молча. Потом старик сказал:

Она упоминала что осталось много старых фотографий и семейных вещей. Что со всем этим делать? Я ума не приложу. А ты?

Нет. Я тоже не представляю.

Я посоветовал ей отослать старый кольт и звезду дяди Мака рейнджерам. Чтобы выставили в музее. Остальные вещи здесь. Вот в том шкафу. А бюро забито бумагами. Он наклонил чашку и посмотрел на донышко.

Он никогда не участвовал в рейдах Кофейного Джека. Все это басни. Не знаю от кого это все пошло. Его застрелили на крыльце собственного дома в округе Хадспет. Требовали от него чего-то. Он пошел в дом и вернулся с дробовиком но они его опередили и застрелили прямо на пороге. Она выбежала и попыталась остановить кровь. Попыталась оттащить его в дом. Рассказывала что он все тянулся к ружью. Они сели на лошадей. И наконец ускакали. Не знаю почему. Видно что-то их напугало. Один из них что-то крикнул по-индейски все повернули лошадей и скрылись. Даже в дом не заходили или там еще чего. Она затащила его внутрь но он был крупный мужчина и на кровать его поднять ей сил не хватило. Положила тюфяк на пол. Ему ничем нельзя было помочь. Она всегда говорила что надо было ей просто оставить его да седлать лошадь и ехать за помощью но не представляю куда бы она поехала. Он никак не отпускал ее от себя. Даже на кухню. Чувствовал что конец близок а она не чувствовала. Ему прострелили правое легкое. Ну и отдал Богу душу. Как говорится.

Когда он умер?

В тысяча восемьсот семьдесят девятом.

Нет, я имею в виду сразу или ночью или потом?

Пожалуй что в ту же ночь. Или рано утром. Она сама похоронила его. Выкопала могилу в этой каменистой земле. А потом погрузила все в фургон запрягла лошадей и уехала оттуда чтобы никогда уже не возвращаться. Тот дом сгорел в двадцатых годах. То что от него к тому времени осталось. Я мог бы съездить с тобой туда, показать. Каменная труба там долго стояла может и сейчас еще стоит. У них там был приличный кусок земли. Тысяч шесть акров насколько помню. Она не могла платить налоги на него пусть и небольшие. И продать не вышло. Помнишь ее?

Нет. Я видел фотографию где я с ней когда мне было года четыре. Она сидит в качалке на крыльце этого дома а я стою возле нее. Хотел бы сказать что помню да не помню.

Второй раз она замуж так и не вышла. Последние годы была учительницей в школе. В Сан-Анджело. Эта страна сурова к людям. Но они похоже никогда не предъявляли ей счет. В известном смысле это странно. Что не предъявляли. Возьми хотя бы все что случилось только с одной этой семьей. Не знаю чего я до сих пор небо копчу. И ведь все молодые парни были. Неизвестно даже где половина из них похоронена. Спрашивается во имя чего? Я все о том же. Как так получилось что люди не чувствуют что эта страна должна за многое ответить? Но они не чувствуют. Можешь сказать что страна есть страна, просто понятие, но это мало что значит. Как-то раз я видел как человек расстреливал из ружья свой грузовичок. Должно быть считал что машина виновата сделала что-то не так. Эта страна убьет тебя в одно мгновение а все же люди любят ее. Понимаешь о чем я?

Пожалуй. А вы ее любите?

Думаю ты и сам мог сказать что люблю. Но я бы тут же отговорился что я тупой как пограничный столб так что ты наверняка не захотел бы поверить ни одному моему слову.

Белл улыбнулся. Встал и пошел к раковине. Старик слегка развернул кресло чтобы видеть его.

Чем ты там занимаешься? спросил он.

Да вот решил помыть посуду.

Черт, оставь ты ее в покое, Эд Том. Утром Лупе придет помоет.

Это минуту займет.

Вода из крана едва текла. Он наполнил раковину всыпал ложку мыльного порошка. Потом добавил еще одну.

Мне казалось у вас тут был телевизор.

У меня много чего было.

Почему не сказали? Я бы привез.

Мне он не нужен.

Не так скучно было бы.

Достал он меня. Я его выкинул.

А новости посмотреть?

Я их не смотрю. А ты?

Не часто.

Он ополоснул посуду оставил ее сушиться и стоял у окна глядя на маленький заросший сорняком двор. На старую коптильню. Алюминиевую пароконную тележку стоящую на колодках.

У вас всегда были куры.

Были, подтвердил старик.

Белл вытер руки и вернулся за стол. Посмотрел на своего дядю.

Вы когда-нибудь совершали такое отчего вам было настолько стыдно что никому потом об этом не рассказывали?

Пожалуй что приходилось, подумав ответил старик. Пожалуй что у всякого за душой есть кое-что о чем лучше помалкивать. Что ты там накопал обо мне?

Я серьезно.

Хорошо.

Я имею в виду что-то плохое.

Насколько плохое?

Ну не знаю. Что-то что мучило вас потом.

Вроде того за что можно угодить в тюрьму?

Ну наверно. Но не обязательно.

Надо подумать.

Не стоит.

Что на тебя нашло? Больше не приглашу тебя к себе.

Вы и сегодня меня не приглашали.

Твоя правда.

Белл сидел положив локти на стол и сцепив пальцы. Его дядя наблюдал за ним. Потом сказал:

Надеюсь ты не собираешься сделать страшное признание. Может я не хочу выслушивать твою исповедь.

Так хотите или нет?

Так и быть выкладывай.

Хорошо.

Это не связано с сексом?

Нет.

Ну тогда ладно. Говори все как есть.

Это насчет героев войны.

Ага. Ты себя имеешь в виду?

Себя.

Продолжай.

Я пытаюсь. Это все было на самом деле. Как я получил свою награду.

Слушаю.

Мы выдвинулись за линию фронта для радиоперехвата и спрятались в крестьянском доме. Дом был каменный в две комнаты. Мы сидели там два

дня и дождь лил не переставая. На второй день радист снимает наушники и говорит: Прислушайтесь. Что слышите? Ну мы делаем как он сказал. Когда тебе велят слушать ты слушаешь. Но ничего не слышим. Я спрашиваю: А что такое? А он: Тишина!

Я ему: Что черт ты несешь такое, какая-такая тишина? Что ты услышал? Он отвечает: Я говорю что ничего не слыхать, тишина полная. И он был прав. Вокруг ни звука. Ни выстрела, вообще ничего. Только и слышно как дождь шуршит. И это было последнее что я помню. Когда я очнулся то увидал что лежу на земле под дождем и сколько лежу неизвестно. Я насквозь промок замерз в ушах звенело а когда сел и оглянулся дома не было. Только кусок стены торчал на его месте. Снаряд пробил стену и разнес все к чертям. Я ничего не слышал. Ни дождя, ничего. Когда пробовал что-то сказать то слышал свои слова в голове, но больше ничего. Я встал и пошел к тому что осталось от дома. Крыша лежала на куче камней и бревен и под ними я увидел одного из наших людей. Я стал искать что-нибудь чтобы откопать его. Голова у меня была словно ватой набита. И вот пытаясь освободить его я выпрямился посмотрел вокруг и увидел немецких солдат которые шли через поле. Они появились из небольшого леска ярдах в двухстах от меня и двигались в мою сторону. Я еще толком не понимал что происходит. В таком еще был состоянии. Потом присел прячась под остатком стены и тут заметил тридцатого калибра ручной пулемет Уоллеса торчащий из-под груды бревен. Эта штуковина была с воздушным охлаждением а лента подавалась из металлической коробки. Я рассчитал что если подпущу их немного поближе то смогу спокойно стрелять потому как они тогда побоятся вызывать огонь артиллерии чтобы самим не попасть под снаряды. Мне удалось вытащить его и треногу а потом еще одну коробку с запасной лентой к нему и я залег за стеной очистил ствол от земли и открыл огонь.

Стрелять прицельно было трудно потому что тренога скользила на мокрой от дождя земле но я знал что у меня получается неплохо. Я расстрелял фута два ленты потом остановился и минуты через две-три тишины один из фрицев вскочил и побежал обратно к леску но я только этого и ждал. Остальным я не давал поднять головы и все это время слышал стоны раненых товарищей под завалами и совершенно не представлял что буду делать когда стемнеет. Вот за это меня и наградили «Бронзовой звездой». Майора который представил меня к награде звали Макалистер и был он из Джорджии. Я сказал ему что не желаю никакой награды. А он в упор посмотрел на меня и говорит: Жду объяснений по какой такой причине ты хочешь отказаться от воинской награды. Ну я ему все выложил. А когда закончил он сказал: Сержант ты примешь награду. Я догадываюсь что надо было представить все как подвиг. Оправдать потерю людей. Он сказал: Ты примешь награду а если проболтаешься о том что рассказал мне и это дойдет до меня я тебе хребет переломаю к чертовой матери. Ясно? Пришлось сказать что ясно. Яснее не бывает. Так-то вот.

И теперь ты собираешься рассказать мне что ты сделал.

Да.

Когда стемнело?

Верно. Когда стемнело.

Так что ты сделал?

Сбежал.

Старик задумался. Немного погодя проговорил:

Я считаю что в тот момент это пожалуй было очень неплохое решение.

Да, сказал Белл. Неплохое.

Что случилось бы если бы ты остался?

Немцы подползли бы в темноте и забросали меня гранатами. Или вернулись в лес и вызвали артиллерию.

Точно.

Белл сидел скрестив руки на клеенке. Посмотрел на своего дядю. Старик сказал:

Не совсем уверен что ты хочешь услышать от меня.

Я сам не уверен.

Ты бросил своих товарищей?

Да.

У тебя не было выбора.

У меня был выбор. Я мог остаться.

Ты не мог им помочь.

Наверно нет. Я хотел было оттащить пулемет футов на сто и дождаться когда они начнут бросать гранаты. Подойдут поближе. Можно было бы убить еще нескольких. Даже в темноте. Не знаю. Я сидел и смотрел как темнеет. Красивый закат. К тому времени развиднелось. Дождь наконец перестал. То поле было засеяно овсом от которого осталась стерня. Поздняя осень. Я смотрел как темнеет и уже какое-то время не слышал стонов тех кто был под завалом. Возможно они все уже умерли. Но точно я этого не знал. И как только окончательно стемнело я встал и ушел оттуда. Даже оружия с собой не взял. Не поволок проклятый пулемет. Голова перестала болеть и я даже немного мог слышать. Дождя не было но я так замерз что зуб на зуб не попадал. Сориентировался по Большой Медведице и пошел на запад, просто шел и шел. Мне попались один или два дома, брошенные. В тех местах велись бои и люди просто покинули их. Когда рассвело повалился отдохнуть в небольшом леске. Да какое там леске. Все те места были как после пожара. На месте деревьев только обгорелые стволы. На вторую ночь я вышел в расположение американцев и тут-то это началось. Я думал что после стольких лет все забудется. Не знаю почему я так думал. Потом решил попытаться искупить вину и подозреваю что именно это и делал все последние годы.

Они помолчали. Потом старик сказал:

Если начистоту то не вижу за тобой особой вины. Пожалуй тебе бы надо поменьше терзаться.

Пожалуй. Но присягаешь что в бою жизнь отдашь за товарищей и не знаю почему я этого не сделал. Хотел да не отдал. Когда приносишь подобную присягу приходится смиряться с последствиями. Но не знаешь что это будут за последствия. И кончается все тем что обвиняешь себя в массе вещей которых даже представить не мог и это оказывается полной неожиданностью для тебя. Если мой долг был погибнуть там как я клялся то и надо было погибать. Вы можете сказать как мол ни крути я же собирался но в том-то все и дело. Собирался да не собрался. И где-то в душе у меня жило постоянное желание вернуться в прошлое. Но это невозможно. Я не знал что можно украсть собственную жизнь. И не знал что она принесет не больше радости чем любая другая краденная вещь. Думаю я сделал все чтобы прожить ее достойно по моим понятиям но она все равно не моя. Никогда не была моей.

Старик долго молчал подавшись вперед и уставясь в пол. Наконец кивнул. Сказал:

Да. Понимаю куда ты клонишь.

Куда?

Как бы по-твоему он поступил?

Я знаю как бы он поступил.

Пожалуй и я знаю.

Он сидел бы там до скончания века а потом еще немного.

И поэтому считаешь что он лучше тебя?

Да. Считаю.

Я мог бы рассказать о нем кое-что такое отчего ты переменил бы свое мнение. Я знал его очень хорошо.

Вряд ли. При всем к вам уважении сомневаюсь что могли бы.

А я уверен. И так ответил бы тебе: он жил в другие времена. Родись Джек на пятьдесят лет позже он возможно смотрел бы на вещи иначе.

Хороший довод. Но никто в этой комнате не поверил бы в это.

Твоя правда.

Он взглянул на Белла.

Зачем ты мне это рассказал?

Наверно просто хотел снять камень с души.

Долго ж ты ждал, не решался.

Да, долго. Верно мне нужно было самому услышать себя. Я не живу старыми понятиями как обо мне говорят. Хотя хотелось бы. Я принадлежу нашему времени.

Или может это был только предварительный заезд.

Может быть.

А ей собираешься рассказывать?

Да, хочу.

Одобряю.

Как по-вашему она к этому отнесется?

Скорей всего ты малость вырастешь в ее глазах.

Очень на это надеюсь, вздохнул Белл.

Он сказал что я суров к себе. Сказал что это признак старения. Попытка примириться с самим собой. Какая-то доля истины в этом есть. Но не вся истина. Я согласился с ним что в старости мало чего хорошего но он добавил что кое-что все-таки есть и я спросил что именно. И он ответил: Недолго длится. Я ждал что он улыбнется но он не улыбнулся. До чего безысходно, говорю. А он: не безысходней чем действительность. Вот об этом мы и говорили. Я в общем знал что он скажет, видит Бог. Заботишься о людях стараешься облегчить им их ношу. Даже и не по долгу службы. И еще об одном я думал но даже не заикнулся хотя убежден что это связано со старостью потому как верю: что бы ни сделал в жизни это тебе еще отзовется если проживешь достаточно долго. И я не могу найти ну никакого оправдания подонку который убил ту девочку. В чем она провинилась перед ним? По правде говоря не следовало мне вообще ездить к нему. А теперь здесь в Хантсвилле взяли мексиканца за убийство полицейского которого он якобы застрелил и поджог его машину но я не верю что он это сделал. Но как раз за это он получит смертный приговор. И как я должен поступить? Думаю я ждал что правда так или иначе всплывет но конечно ничего подобного не случилось. Думаю я это предвидел с самого начала. Было такое ощущение. Вроде как готовился к тому что наркотики заведут туда откуда дорога назад окажется очень долгой.

Когда он спросил почему теперь после стольких лет затишья нарковойны вспыхнули с новой силой я ответил что они никогда не прекращались. Просто я по большей части не обращал на эти дела внимания. Однако он прав, они вспыхнули с новой силой. Наверно люди иногда предпочитают лучше ответить жестко чем никак. И когда я это сказал, да, для меня самого все неожиданно встало на свои места и тут он тоже оказался прав. Это вроде того как однажды бейсболист признался мне сказал что когда его малость обижают злят устраивают небольшой разнос он обычно начинает играть лучше. Это заставляет его сосредоточиться на чем-то одном а не на сотне вещей. Я могу это понять. Впрочем это ничего не меняет.

Я подумал что если бы прожил жизнь зная то что знаю теперь то никогда не совершил бы вновь ничего такого что заставило бы меня так терзаться. Я уже говорил что тогда мне был двадцать один год и я имел право на одну ошибку, особенно если смогу извлечь из нее урок и стану человеком каким должен по своим представлениям стать. Да, я заблуждался. Сейчас собираюсь уйти в отставку и не в последнюю очередь потому что просто знаю что не хочу дожидаться приказа начать охоту за тем человеком. Подозреваю это он убил полицейского. Так что вы можете сказать что я ничуть не изменился и мне даже нечего на это возразить. А ведь тридцать шесть лет прослужил. Горько это сознавать.

И еще старик сказал. Подумай о человеке который восемьдесят с лишним лет ждал что Бог каким-то образом явит Себя, да, надеялся на это. И если та-

кого не случилось ты все равно должен считать что Бог знает что делает. Не могу по-другому объяснить что такое Бог. Так что в конце концов приходишь к выводу что Он говорит с теми кто нуждается в этом больше всего. С этим нелегко примириться. Особенно человеку вроде Лоретты. Но тогда возможно мы, все мы воспринимаем Его неверно. Всегда воспринимали.

Письма тетушки Каролины к Гарольду. Они потому оказались у нее что он сохранил их. Она вырастила его и была ему заместо матери. Они были обтрепаны надорваны покрыты грязью и все такое. Я люблю те письма. Вы конечно первым делом можете сказать что они были люди деревенские. Не думаю что он когда-нибудь бывал дальше своего округа Айрион не говоря уже о штате Техас. Но по тем письмам-то можно сказать что она не связывала его будущее после возвращения с войны с этими местами. Сейчас это ясно видно. Шестьдесят лет прошло. А тут никто этого и не заметил. Это может нравиться или не нравиться но ничего не изменилось. Я не раз повторял своим помощникам: делайте что в ваших силах а остальное пусть идет как шло. Если с чем-то ничего нельзя поделать то пусть будет как было. Это не проблема а лишь неприятность. И по правде говоря я не лучше представляю что творится где-то там в мире чем Гарольд в свое время.

Но конечно вышло так что он не вернулся, ни домой ни вообще. И в тех письмах не было ни намека на то что такое может случиться.

Но знаете, подобные мысли у нее были. Просто она молчала об этом.

Я конечно до сих пор храню ту свою медаль. В том виде как получил: в красивой пурпурной коробочке и с лентой все как положено. Много лет она пролежала у меня в комоде а потом я вынул ее и переложил в ящик стола в гостиной чтобы не попадалась на глаза. Не то чтобы я когда-то смотрел на нее, но она лежала там. Гарольд не получил медаль. Он вернулся в простом гробу. Не уверен что в первую мировую «Золотую звезду» вручали матерям погибших но если и вручали то тетушка Каролина ее не получила поскольку он не был ей родным сыном. А следовало вручить. Не получала она и военной пенсии.

Вот так. Я приезжал туда еще раз. Прошелся вокруг. От дома почти не осталось следа. Подобрал с земли пару стреляных гильз. Такие дела. Долго я стоял там думая о разном. Был один из тех теплых дней какие иногда выдаются зимой. Легкий ветерок. Мне все-таки кажется что есть что-то такое в этой стране. Что-то о чем говорил Эллис. Я думал о своей семье и о нем в инвалидной коляске в старом доме и мне пришла мысль что эта страна обрела свою историю, необычную и к тому же чертовски кровавую. Она во всем что ни возьми. Я мог бы откреститься от таких мыслей посмеяться над ними но таково мое мнение. И я не стыжусь его. Больше не стыжусь. Я говорил с дочерью. Сейчас ей было бы уже тридцать. Все в порядке. Мне безразлично как это воспримут. Я люблю разговаривать с ней. Назовите это суеверием или еще как. Только я знаю что много лет подбадривал ее в чем и сам всегда нуждался и хорошо что подбадривал. Вот почему я прислушиваюсь к ней. И знаю что неизменно услышу от нее доброе слово. Мои невежество и недалекость тут ни при чем. Я понимаю как это выглядит и должен сказать мне это безразлично. Я даже жене никогда не открывался в этом а у нас друг от друга нет секретов. Вряд ли она назвала бы меня чокнутым, но кое-кто мог бы. Эд Том? Точно, надо бы подписать бумагу чтоб его упрятали в дурдом как ненормального. Слышу как ему просовывают еду под дверь. Черт с ними. Я слушаю что она говорит мне и говорит она очень разумные вещи. Мне хочется чтобы она говорила еще и еще. Это мне помогает. Ну да хватит об этом.

Я поручил Молли разыскать его родственников и мы наконец нашли его отца в Сан-Сабе. Я отправился туда в пятницу вечером и как помнится еще подумал что бессмысленно туда ехать однако поехал. Предварительно позвонил ему. Судя по голосу он не горел желанием видеть меня но сказал что так и быть

приезжайте вот я и поехал. В Сан-Сабе переночевал в мотеле а утром был у него дома.

Его жена умерла несколько лет назад. Мы уселись на крылечке пили чай со льдом и небось частенько сейчас бы там посиживали не скажи я ему кое-что. Он был постарше меня. Может лет на десять. Я собственно для того и приехал чтобы кое-что рассказать. О его сыне. Как все произошло. Он сидел и кивал. Сидел в качалке и легонько покачивался вперед и назад держа стакан с чаем на колене. Я не знал что еще добавить и просто замолчал и мы долго так сидели. А потом он сказал, и он не глядел на меня, глядел перед собой на двор, и сказал:

Он был лучшим стрелком какого я когда-нибудь видал. Стрелял без промаха.

Что тут ответишь?

Во Вьетнаме был снайпером.

Этого я не знал, сказал я.

Наркотиками он не занимался.

Нет сэр. Не занимался.

Он кивнул. Сказал:

Не так был воспитан.

Не сомневаюсь.

На войне были?

Воевал. В Европе.

Понятно. Ллуэлин как вернулся домой навестил семьи нескольких его друзей которым не случилось вернуться. Но потом перестал ходить. Не знал что сказать им. Признался мне что видит как они жалеют что он не погиб там. Это по лицам видно. Вместо их любимых сыновей, понимаете.

Да. Я могу их понять.

Я тоже. Но дело еще в том что они там творили. Мы ничего подобного на войне не делали. Или очень редко. Он избил парочку этих хиппи. Те плевали в него. Называли убийцей детей. У многих парней которые оттуда вернулись до сих пор проблемы. Поначалу я считал что это оттого что за ними не стояла страна. Но теперь думаю что дело еще хуже. Их страна была расколота. Она и сейчас расколота. Это была не вина хиппи. И не вина мальчишек которых туда послали. Восемнадцати да девятнадцатилетних.

Он обернулся и посмотрел на меня. И я подумал что за эти несколько минут он сильно постарел. Глаза постарели. Он прибавил:

Люди скажут вам что это Вьетнам поставил страну на колени. Но я в это никогда не верил. Она уже была нездорова. Вьетнам стал просто последней каплей. Нам нечего было дать им с собой когда мы посылали их туда. Если б мы послали их без винтовок не знаю намного ли было бы хуже. Нельзя вот так отправляться на войну. Нельзя идти на войну без Бога в душе. Не знаю что будет когда случится новая. Просто не знаю.

Вот так мы поговорили. Я поблагодарил его за то что он не пожалел на меня времени. Назавтра был мой последний день на службе и надо было о многом подумать. Проселочными дорогами я вернулся на шоссе 1-10. Доехал до Чероки и свернул на 501-е. Я пытался оглянуться на свое прошлое но иногда оно просто еще слишком близко. Жизнь понадобится чтобы по-настоящему понять себя и даже тогда ты можешь ошибиться. А ошибиться мне не хотелось. Я думал о том почему меня потянуло в полицейские. С одной стороны во мне всегда жило желание руководить. Покоя не давало. Чтобы люди подчинялись мне. А с другой стороны просто хотелось каждого тонущего втащить обратно в лодку. Если бы я старался что-нибудь улучшить то улучшение наступило бы. Думаю мы, все мы плохо подготовлены к тому что на нас надвигается не важно какую форму оно принимает. И что бы это ни было мне кажется у нас недостаточно сил противостоять ему. Эти старики с которыми я разговариваю, если б я сказал им что придет время когда на улицах наших техасских городов появятся люди с зелеными волосами и костями в носу го-

ворящие на языке которого понять невозможно, они бы просто не поверили. А если сказать им что это будут их собственные внуки? Да, такие вот знаки и чудеса и неведомо откуда все взялось. И неведомо как с этим бороться. Было у меня чувство что смогу хотя бы что-то исправить но теперь такого чувства просто больше нет. Я чувствую то же что старики с которыми разговаривал об этом. Что лучше уже не станет. Я должен защищать то во что я теперь не верю так как когда-то. Должен верить во что-то с чем я больше не могу соглашаться как прежде. Вот в чем дело. И прежде-то у меня не получалось. А теперь я увидел все совершенно ясно. Увидел множество таких кто отступил от своей веры. Меня заставили увидеть это снова и заставили увидеть себя. К лучшему или к худшему не знаю. И не знаю даже стоит ли советовать вам как я идти служить в полицию, хотя раньше не сомневался бы. Если сейчас я лучше разбираюсь в жизни то это далось мне немалой ценой. Очень немалой. Когда я сказал ей что подаю в отставку она сперва не восприняла это буквально но я объяснил что действительно ухожу со своего поста. Объяснил что надеялся что люди этого округа окажутся достаточно благоразумны чтобы даже не голосовать за меня. Объяснил что не чувствую себя вправе брать их деньги. Она говорит мол ты ведь это не серьезно а я ей: Нет совершенно серьезно. С этой моей работой у нас шесть тысяч долларов долгу и я не знаю как мы будем выкручиваться. Помолчали мы оба. Я не представлял что она так расстроится. Наконец говорю ей: Лоретта, я больше не могу на этой работе. А она улыбнулась и сказала: Ты хочешь уйти пока находишься наверху? И я ответил: Нет мэм я просто хочу уйти. Ни на каком я к черту не наверху. И никогда не буду.

Еще одна вещь и я заткнусь. Я бы промолчал но в газетах напечатали. Я ездил в Озону разговаривал с прокурором округа и мне сказали что я если хочу могу переговорить с тем адвокатом мексиканцев и возможно дать показания на суде но это все что они могут сделать. То есть не сделать ничего. Ну вот я пытался и конечно это ничего не дало и человек получил смертный приговор. Тогда я поехал в Хантсвилл к нему и вот что из этого получилось. Я вошел в камеру сел и он разумеется знал кто я такой потому что видел меня на суде и вот он говорит: Что ты принес мне? Я отвечаю что ничего ему не принес а он мне мол он думал что я обязательно чего-нибудь принесу. Конфеты там или чего-то вроде. Сказал что просек что я влюбился в него. Я глянул на охранника и охранник отвернулся. Я посмотрел на этого человека. Мексиканец, лет тридцать пять или сорок. Хорошо говорит по-английски. Я сказал что пришел не для того чтобы он меня оскорблял а просто хотел чтобы он знал: я сделал для него все что мог и мне жаль поскольку считаю что он не виновен на что он только задрал голову расхохотался и сказал: Где они только нашли такого как ты? Ты что, только на свет родился? Я застрелил того сукина сына затащил за волосы обратно в его же машину поджег ее и поджарил его.

Да. Эти люди видят тебя насквозь. Если б я дал ему по зубам охранник слова бы не сказал. И он это понимал. Он это понимал.

Я увидел выходившего окружного прокурора с которым был немного знаком и мы остановились чтобы перекинуться парой слов. Я не стал говорить что произошло но ему было известно что я пытаюсь помочь тому человеку так что он наверное сам догадался. Не знаю. Он не спросил о нем. Не спросил что я вообще там делаю ни о чем не спросил. Есть два рода людей которые не задают много вопросов. Одни слишком тупые другим же не надо спрашивать чтобы все понять. Оставляю вам догадываться каким он мне показался. Он терпеливо стоял со мной в холле. Словно времени у него было хоть отбавляй. Рассказывал что после окончания юридической школы некоторое время проработал защитником. И это слишком осложняет ему жизнь. Что по правде говоря ему не хочется до конца жизни ежедневно мучиться этим. Я заметил на это что один судья как-то сказал мне что в юридической школе стараются учить не беспокоиться о справедливости и не-

справедливости а просто следовать закону но у меня такой подход вызывает сомнение. Он подумал кивнул и сказал что должен согласиться с тем судьей. Что если не следовать закону то подход «справедливо — несправедливо» тебя не спасет. В чем я пожалуй вижу смысл. Но тем не менее остаюсь при своем, противоположном, мнении. Под конец я спросил его знает ли он кто такой был Маммона.

Маммона?

Да. Маммона.

В смысле Бог и Маммона?

Ну да.

Не могу сказать. Знаю только в Библии что-то такое говорится. Это дьявол?

Не знаю. Собираюсь справиться в Писании. У меня такое чувство что следует понять кто он такой.

Прокурор добродушно улыбнулся и сказал:

Вы так говорите будто он может нагрянуть к вам в гости.

Только этого не хватало, сказал я. Как бы там ни было чувствую что не помешало бы ознакомиться с его привычками.

Он кивнул. Вроде как улыбнулся. Затем спросил:

Тот таинственный человек который как вы считаете убил полицейского и поджог его машину. Что вы знаете о нем?

Ничего. Но хотел бы. Пожалуй хотел бы.

Понятно.

Он похож на призрака.

Похож или действительно призрак?

Нет, он существует. Хотелось бы чтобы его не существовало. Но он существует.

Да, кивнул прокурор. Если бы он был призрак вам не нужно было бы тревожиться.

Я согласился с ним но с тех пор думал над этим и наверно ответить на его вопрос следовало бы так: когда сталкиваешься с определенными вещами, со свидетельствами их существования, понимаешь что жизнь свела тебя с чем-то перед чем ты совершенно бессилен а я думаю что это как раз такой случай. Говоря что он существует и не просто в моем воображении я совсем не был уверен о чем говорю.

Лоретта высказалась по этому поводу. В том смысле что моей вины здесь нет а я ответил что есть. Я и об этом тоже думал. И возразил ей что если у тебя во дворе достаточно злая собака люди будут держаться от тебя подальше. А такого не было.

Когда он приехал домой ее нигде не было видно но ее машина стояла во дворе. Он пошел на конюшню и увидел что ее лошади тоже нет. Он было пошел к дому но остановился подумав может с ней что случилось и вернулся в конюшню снял со стены седло свистнул своему коню и увидел как появилась над дверцей денника его голова прядая ушами.

Он выехал со двора одной рукой держа поводья а другой похлопывая коня. Ехал и разговаривал с ним:

Как хорошо размяться, правда? Не знаешь куда они отправились? Ничего. Не беспокойся. Мы их найдем.

Сорок минут спустя он увидел ее остановил коня и смотрел как она едет вдоль гребня красного холма скрестив руки на луке седла и глядя на закатное солнце, лошадь медленно шагала по сыпучей земле и за ними в недвижном воздухе тянулось красное облако пыли.

Вон она, сказал он коню, моя любовь. Моя вечная любовь.

Они вместе поехали к Уорнерову колодцу спешились и сели под тополями пустив лошадей пастись. К резервуарам слетались дикие голуби.

Год кончается. Не скоро мы их еще увидим.

Кончается, улыбнувшись сказала она.

Жалеешь?

Что уезжаем отсюда?

Да, что уезжаем?

Ничего, как-нибудь переживу.

Ради меня, да?

Она улыбнулась. Сказала:

Знаешь, в определенном возрасте перемены нелегко даются.

Тогда подозреваю не сладко нам придется.

Все будет хорошо. Я постараюсь чтобы у тебя был дом куда бы ты мог возвращаться к ужину.

Мне нравится бывать дома в любое время.

Помню когда папа ушел в отставку мама ему заявила: Я сказала что ничего страшного, отставка так отставка, но насчет завтрака мы не уговаривались.

Держу пари, улыбнулся Белл, сейчас она была бы рада накормить его завтраком.

Уверена. Я тоже была бы рада.

Не стоило мне так говорить.

Ты не сказал ничего такого.

Все равно надо было меня остановить.

Жене не положено.

Белл улыбнулся:

Ты бы смолчала окажись я в чем-то не прав?

Да.

А если б я хотел чтобы ты что-то возразила?

Ни в коем случае.

Он смотрел на маленьких крапчатых пустынных голубей слетавшихся к колодцу в тускло-розовом свете.

Не лукавишь?

Нет. Почти нет.

Так хорошая это идея, уехать отсюда?

Не важно хорошая или плохая, ответила она, ты бы все решил сам. И если бы мы разошлись во мнениях подозреваю я бы уступила.

А я мог бы не уступить.

Она улыбнулась и положила ладонь на его руку. Сказала:

Оставим этот разговор. Так чудесно просто посидеть здесь.

Да мэм. И впрямь чудесно.

Я разбужу Лоретту едва проснусь. Еще лежа в кровати и она произнесет мое имя. Словно чтобы убедиться что я рядом. Может схожу на кухню за имбирным элем для нее и мы посидим в темноте. Я хочу чтобы ее ничто не тревожило. То что мне довелось видеть в жизни не сделало из меня верующего. Такого как она. Она тревожится и за меня. Я это вижу. Думаю причина в том что я старше ее и что я тот мужчина по которому она многое поняла в нашем брате. Но я знаю чем ей обязан.

И думаю я знаю что нас ждет. Нас купили на наши же деньги. И дело не только в наркотиках. Существуют накопленные богатства о которых никто даже не подозревает. На что как нам кажется идут эти деньги? Деньги на которые можно купить целые страны. И покупали. Можно ли на них купить эту страну? Сомневаюсь. Но вас заставят лечь в постель с людьми с которыми не следует ложиться. Это проблема даже не правоохранительных органов. И вряд ли когда-нибудь была. Наркотики существовали всегда. Но люди не садятся на наркотики ни с того ни с сего. Миллионы людей. А по какой причине, на это у меня нет ответа. Особенно такого который бы снял тяжесть с души. Я тут недавно сказал одной журналистке — молодой девчонке, довольно симпатичной. Она еще только пытается стать журналисткой. Она меня спросила: Шериф как вы допустили что преступность в вашем округе настолько

вышла из-под контроля? Неплохой я считаю вопрос. Может справедливый. Так или иначе я ей ответил, сказал: Это начинается с того что мы смотрим сквозь пальцы на плохие манеры. Когда мы перестанем слышать «сэр» и «мэм» считайте что конец близок. Я ей ответил, сказал: Это проникает во все слои общества. Вы об этом слышали не так ли? Во все слои. В конце концов общество скатывается к торгашеской морали люди оказываются в пустыне мертвые в своих автомобилях и дороги назад для них нет.

Она так странно поглядела на меня. Тогда я сказал ей последнюю вещь и наверное мне не стоило это говорить, я сказал что нельзя торговать наркотиками если нет наркоманов. Многие из них прекрасно одеты и занимают хорошую должность. Я сказал: Может быть они есть и среди ваших знакомых.

А еще одно это старики, и я постоянно навещаю их. В их глазах всегда вопрос когда они смотрят на меня. Не припомню чтобы такое было в прежние времена. Не помню чтобы такое было когда я служил шерифом в пятидесятые годы. Смотришь на них и они даже не выглядят озадаченными. Они выглядят просто выжившими из ума. Это меня угнетает. Они как будто только что проснулись и не понимают на каком они свете.

Сегодня за ужином она сказала мне что читала святого Иоанна. «Откровение». Всякий раз стоит только заговорить с ней о жизни она вспомнит какое-нибудь место из Библии вот я и спросил ее говорится ли в «Откровении» о переменах и какую форму они примут и она ответила что поищет и тогда скажет. Я спросил есть ли там что-нибудь о зеленых волосах и костях в носу и она ответила что именно в таких выражениях там ничего нет. Не знаю хороший это знак или плохой. Потом она встала зашла мне за спину обняла за шею и куснула ухо. Во многих отношениях она очень молодая женщина. Если б не она не знаю что б со мной было. Хотя нет, знаю. И проверять не надо.

Был холодный ветреный день когда он последний раз вышел из здания суда. Некоторые мужчины могут переживать в обнимку с плачущей женой но ему это всегда казалось противоестественным. Он спустился по ступенькам вышел через заднюю дверь забрался в свой пикап и несколько минут сидел неподвижно. Он не мог подобрать названия своему чувству. Печаль но в то же время и нечто иное. И это нечто заставляло его сидеть вместо того чтобы завести мотор и уехать. Он испытывал это чувство и прежде но оно быстро проходило и когда он сказал это себе то понял что это такое. Это — чувство поражения. Будто получил удар и не дал сдачи. Что было для него горше смерти. Надо с этим справиться, сказал он себе. Затем завел пикап.

Как выйдешь из того дома через заднюю дверь в глаза бросалась каменная колода лежавшая под водосточной трубой в бурьяне. Оцинкованная труба оторвалась от крыши колода была до краев полна воды и помнится я остановился и задумался глядя на нее. Не знаю сколько лет она там пролежала. Сто. Двести. На камне еще можно было разглядеть следы зубила. Ее отрубили от цельной скалы и она была около шести футов в длину фута полтора в ширину и примерно столько же в толщину. Просто отрублена зубилом от скалы. Я думал о человеке который проделал такую работу. Насколько мне известно та страна не знала сколько-нибудь долгого мира. Я мало что читал о ее истории и не уверен что в ней вообще когда-нибудь были спокойные времена. Но тот человек вооружился молотком и зубилом и сработал каменную колоду для сбора воды способную прослужить десять тысяч лет. Зачем? Вера во что двигала им? Во всяком случае не в то что ничего не изменится. Как наверное можно решить. Он должен был знать что в это лучше не верить. Я много думал об этом. И после того как ушел оттуда когда снаряд разнес дом на куски. Я хочу сказать что та каменная колода по-прежнему лежит там. Должно произойти что-то еще чтобы она исчезла. И вот я думаю о том человеке работавшем молотком и зубилом, может всего часок-другой после ужина, не

знаю. И должен сказать я пришел к единственному выводу: что в его душе жила надежда. Я не собираюсь вырубать из каменной глыбы колоду для воды. Но мне хотелось бы сотворить подобную надежду. Пожалуй этого мне хотелось бы больше всего.

И вот еще что: я недостаточно сказал упоминая о моем отце и понимаю что не отдал ему должное. Сейчас я старше него почти на двадцать лет так что в каком-то смысле оглядываюсь назад на человека который моложе меня. Он начал торговать лошадьми едва выйдя из детского возраста. Признавался что первые раз или два его крепко обманули но это было ему наукой. Вспоминал что тот барышник однажды обнял его посмотрел с высоты своего роста и сказал, сказал так: Сынок, я возьму тебя в напарники потому как у тебя даже нет лошади. Смысл тот что люди станут учить тебя уму-разуму и ты всегда их слушай. Я это запомнил. Отец знал толк в лошадях и умел с ними обращаться. Объездил нескольких. Он был прирожденный наездник. Любил разговаривать с лошадьми. Никогда ничего не заставлял меня делать против воли и я обязан ему большим чем мне думалось. По нынешним меркам я наверное пошел дальше него. Не годится как выясняется говорить так. Плохо. Трудно жить с этим. Его отец, а мой дед, иное дело. Отец так и не стал шерифом. Проучился года два в колледже но не окончил. Я думал о нем много меньше чем следовало бы и знаю что это тоже неправильно. После его смерти он дважды являлся мне во сне. Первый сон не помню, ничего особенного, мы встретились с ним в каком-то городке и он дал мне денег а я их кажется потерял. Но вот во втором мы будто вернулись в прежние времена и я ехал верхом ночью в горах. Проезжал перевал. Было холодно снег лежал и он проскакал мимо меня и поскакал дальше. Молча, ничего не сказав. Просто проскакал мимо кутаясь в одеяло и опустив голову и я увидел что он несет огонь в роге как бывало в старину и рог светится изнутри. Светится лунным светом. И во сне я понял что там впереди он разведет огонь посреди всей этой тьмы и холода понял что когда доеду он будет ждать меня там. И я проснулся.

Перевод с английского Валерия Минушина

S U M M A R Y

Mikhail Morozov
History in pop-style

Alexandre Arkhangelsky, Sergei Buntman, Viktor Erofeyev, Leonid Radzikhovsky
Diagnosis: Russia

Anatoly Golubovsky
Identity as format

Publicists, writers, historians, critics discuss various aspects of TV-project NAME RUSSIA.

Nina Tsyrkun
L.A. Confidential
Review of Clint Eastwood's CHANGELING (USA).

Tamara Dondurei
Lost in translation
Review of Petr Zelenka's THE KARAMAZOVS (Czech Republic — Poland).

Olga Artemyeva
Close contacts of the indefinite kind
Review of Yury Grymov's THE ALIENS (Russia — USA — Egypt).

Nina Tsyrkun
The third ingredient
Review of Woody Allen's VICKY CHRISTINA BARCELONA (Spain — USA).

Evgenia Leonova
Such a coy game
Review of Valery Todorovsky's STILYAGI (Russia).

Dmitry Desyaterik
Cinema of resistance
MOLODOST-2008. Kiev International film festival: documentaries.

Mikhail Gorelik
On the stage of the universe
Review of Herz Frank's ETERNAL REPETITION (Israel — Latvia).

Grigory Pomerants
Through the cloud of myths
Commentary on the actual historical topics.

Barbet Schroeder:
«A smile is a knife's blade»
Conversed and commented by Jeffrey McNab. Experience of the helmer in indies.

Emmanuelle Beart:
«To prove, that I'm another...»
The actress interviewed by Michel Rebichon.

Geoff Andrew
A quiet American
Portrayal of Clint Eastwood.

Anjelika Artukh
Festival without festivalism
Stokholm-2008.

Oleg Ivanov
Owl as an outsider
Japan autumn in Moscow.

Nick James
Who needs critics?
Notes of the editor-in-chief of Sight & Sound.

Sergei Anashkin
Simulators and imitators
Torino-2008.

Natalya Ovchinnikova
Crossroads of the cultures
FRAERTIANA-2008. Perm International film festival: documentaries.

Clint Eastwood:
«...until become ramoli»
Interview by Jean-Paul Shaihe
The actor/director on political cinema.

Dave Calhone
She comes in colours
On Mike Leigh's HAPPY-GO-LUCKY and other films.

Vera Zvereva
TV of dropping standard
Rating and quality — their interrelation and interelimination.

Nikolay Paltsev
Four lost highways
On the McCarthy's novel NO COUNTRY FOR OLD MEN and on the Coens' movie.

Cormac McCarthy
No country for old men
Excepts from the novel.

09-13541

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

13 МАР 2009

1; 3-12

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)

телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Анастасия Дементьева, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (499) 151-5651, 151-3779. **Факс** (499) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 27.01.09. Подл. к печати 11.02.09
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,97
Заказ 0929. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30
Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: (499)151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (499) 151-5651, 151-3779
Fax (499) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2008

Реклама
Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

ПлюЩИт?

БЕСПЛАТНО

Снятие тревожных мыслей

Опытные молодые юмористы

МУЖЧИНЫ И ЖЕНЩИНЫ

12 видов массажа мозга, не считая «ДОМ-2»

ментальный СПА для встревоженных и мятущихся душ

ВЫНОС МОЗГА С ГАРАНТИЕЙ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АРТЕМЬЕВОЙ, А.ГУДКОВОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, Д.ДОНДУРЕЯ, О.ЗИНЦОВА, Е.СТИШОВОЙ, И.ЩЕРБАКОВОЙ, А.ЩИГОЛЕВА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

«АртДокФест» — кино без правил
Драматургия: проблемы и сюжет
«Морфий» Алексея Балабанова. Диагноз или приговор?
Кинообразование: есть ли надежда на завтрашних мастеров

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«БУМАЖНЫЙ СОЛДАТ» Алексея Германа-младшего
«ВСЕ УМРУТ, А Я ОСТАНУСЬ» Валерии Гай Германики
«ОБИТАЕМЫЙ ОСТРОВ» Федора Бондарчука
«ДОРОГА ПЕРЕМЕН» Сэма Мендеса
ЛОКАРНО-2008

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН
ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ
СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

АЛЕКСЕЙ МИЗГИРЕВ
ВИКТОР СУХОРУКОВ

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ТАКЭСИ КИТАНО
АЛВИС ХЕРМАНИС

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Культура на телевидении
Лидеры ТНТ о комедийном ТВ
Развлекательное телевидение

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Александр Миндадзе. В СУББОТУ
Михаил Дурненков. ИСКУССТВО ВЕЧНО!
Нана Гринштейн. БЫТЬ

2 0 0 9